Osservatorio Tv 2016

a cura di Barbara Maio

Osservatorio Tv

Progetto di ricerca indipendente coordinato da Barbara Maio

© 2016 by Rigel Edizioni

00147 Roma, Via dei Lincei n.39

Contact: barbaramaio@osservatoriotv.it

Web Site: http://www.osservatoriotv.it

ISBN 978-88-908180-6-6

Il volume è pubblicato secondo la

Creative Commons Public License

I diritti del progetto appartengono a Barbara Maio. I singoli saggi sono di proprietà dei rispettivi autori. Ogni immagine, video, logo, marchio registrato è del legittimo proprietario.
L'utilizzo degli stessi in questa pubblicazione gratuita ha il solo scopo accademico e didattico.
Osservatorio Tv non è responsabile dei contenuti delle pagine esterne linkate nel testo.
Le traduzioni in italiano di parti non tradotte altrove, sono opera dei rispettivi autori.

Indice

Presentazione di Barbara Maio p.iii
Introduzione di Stan Beeler p.iv

Äkta människor / Real Humans (SVT1 - 2012) Giada Da Ros p.7
Banana (E4 - 2015) Eleonora Degrassi p.22
Cucumber (Channel 4 - 2015) Giada Da Ros p.35
Daredevil (Netflix - 2015) Barbara Maio p.52
Hannibal (NBC - 2013) Eleonora Degrassi p.61
Hinterland (BBC - 2013) Daniela Pizzuto p.74
Humans (Channel 4/AMC - 2015) Sara Mazzoni p.87
*Penny Dreadful (*Showtime - 2014) Ellen Nerenberg p.101
Tofu (4oD - 2015) Eleonora Degrassi p.110
Transparent (Amazon - 2014) Chiara Checcaglini p.122

Presentazione

Osservatorio TV 2016

Eccoci qua! Il quarto numero di *Osservatorio Tv* è finalmente online.

Quattro anni che hanno visto tanti nuovi prodotti aggiungersi a quella che ormai possiamo definire una Golden Age perenne. Infatti, in questi anni abbiamo assistito all'esplosione del cine-fumetto che si è poi riversato sul piccolo schermo, alla trasformazione di Netflix che è rapidamente divenuta punto di riferimento per la produzione tv, alla qualità media delle serie tv che mantengono alti i loro standard nonostante l'aumento esponenziale dei prodotti. Non è tutto oro quello che arriva sui nostri schermi (della tv o del computer o del cellulare) ma l'abbondanza non ha ancora soppiantato la qualità.

Proprio in questi giorni Netflix festeggia ben 54 nominations agli Emmys, un traguardo storico per un network che fino a ieri neanche esisteva e che ora è divenuto benchmark produttivo e distributivo del settore. E quest'anno abbiamo anche diversi prodotti britannici e uno svedese, a variare il panorama presentato, solitamente dominato dai prodotti statunitensi.

Ma anche i network storici che mantengono le strutture classiche, produttive e distributive, pur senza le stesse risorse delle tv via cavo e a pagamento, continuano a produrre a ritmi serrati con alcune cadute ma, anche, con molti risultati interessanti.

Ringrazio i collaboratori che anche quest'anno hanno fatto in modo che *Osservatorio Tv* vedesse la luce.

Buona lettura!

Introduzione

di Stan Beeler

È comune pensare che oggi ci si trovi nel mezzo di una nuova Golden Age della Televisione ed è mia ferma idea che l'esistenza di questa pubblicazione, *Osservatorio TV*, sia una chiara indicazione che c'è molto di vero in questa idea. Il suo scopo è quello di analizzare, criticamente ed accademicamente, nuovi prodotti televisivi che non sono stati ancora oggetto di accurate analisi.

Il fatto che ci siano così tanti nuovi show televisivi che meritano una attenzione seria e critica, è il risultato di un numero di fattori che si sono combinati in sinergia nella prima parte del Ventunesimo Secolo. Infatti, sviluppi tecnici, economici ed estetici nella seconda parte del Ventesimo Secolo hanno portato ad un incremento su scala mondiale del numero di serie di alta qualità.

Una delle innovazioni più importanti è il risultato di una fortuita combinazione di sviluppi tecnologici nella parte distributiva abbinata ad un significativo sviluppo relativo al meccanismo di supporto economico del mezzo. Il passaggio dalla distribuzione "over-air" dei network storici a quella delle tv via cavo e, più recentemente, su internet in streaming, ha portato ad un alto livello di libertà artistica per gli addetti ai lavori.

Quello che una volta era un mercato monolitico si è frammentato, ed il termine "narrowcasting" è divenuto un modo molto popolare per descrivere questo incremento esponenziale nelle scelte del consumatore. I produttori televisivi non sono più legati alla necessità di creare materiale accettabile per

tutti i gruppi demografici. È possibile creare e vendere una TV che sia indirizzata ad una ampia e varia platea.

Gli abbonati ad una tv via cavo possono scegliere un canale che venga incontro ai propri gusti individuali. Questa libertà ha aumentato di molto le potenzialità per una tv che sia una forma d'arte.

Considerate che diverse serie tv in questo numero di *Osservatorio Tv* sono state prodotte, e per prima distribuite, in canali in streaming. *Daredevil* è stato sviluppato da Netflix ed è indirizzato ad uno specifico gruppo demografico che ha sottoscritto il servizio.

Ancora, il videotape, e poi il DVD e gli archivi televisivi di Netflix, Hulu, Itunes e Google Play, hanno radicalmente cambiato lo stile narrativo contemporaneo, anche per le produzioni dei network storici.

Possiamo vedere i nostri show televisivi su questi canali in maniera simile al leggere un romanzo: così, al ritmo da noi preferito e quando ne abbiamo voglia. Di conseguenza, le trame si sono altamente serializzate e serie complesse di personaggi ed eventi sono ora la norma, poiché i produttori hanno compreso che dobbiamo guardare e riguardare gli episodi in ordine per ottenere il massimo dell'impatto. Non importa quale sia la strategia distributiva di uno show, una larga parte del pubblico contemporaneo aspetta che tutti gli episodi siano disponibili per poterli poi guardare in binge-watching.

Un ulteriore cambiamento della struttura narrativa, specialmente in Nord America, può essere attribuito al fatto che la televisione non è più totalmente dipendente dalle aziende che inseriscono spot pubblicitari. L'acquisto di DVD, gli abbonamenti a Netflix e ai canali senza pubblicità, hanno assicurato che la narrazione non venga più interrotta da piccolo pause pubblicità.

Lo stile cinematografico che si è sviluppato in paesi che non consentivano pause pubblicità (ad esempio la BBC) è stato adottato da molte case di produzione nordamericane.

La tecnologia non ha solo implementato il modello distributivo: I recenti sviluppi degli schermi panoramici, la tv ad alta definizione combinata con un'alta qualità del suono, ha dato la possibilità agli artisti che lavorano in tv di creare programmi che possano competere direttamente con il cinema.

Non è raro trovare show con una fotografia mozzafiato e un suono dettagliato e complesso (entrambi gli show *Daredevil* di Netflix e *Hannibal* della NBC sono stati elogiati per la loro fotografia innovativa).

Per queste ragioni è chiaro come la tv non possa essere studiata solo per i suoi effetti sociali ed economici; la televisione ha trovato se stessa con una personale forma visiva artistica nel Ventunesimo Secolo.

Affrontando questo spostamento radicale nel ruolo della televisione nell'estetica percettiva, *Osservatorio Tv* offre un contributo significativo alle discussioni accademiche sulla tv contemporanea. La sua posizione nella comunità Europea consente di analizzare oggettivamente il lavoro sulla tv seriale da diversi punti di vista. Un rapido sguardo all'indice evidenzia questo fatto. Ad esempio, ci sono due saggi sulla serie svedese *Äkta människor* e sul suo adattamento britannico *Humans*.

La selezione di show presenti nella pubblicazione copre una vasta gamma di generi e network, così come serie di diversa origine geografica e linguistica.

Capitolo 1

Äkta människor / Real Humans

di Giada Da Ros

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Äkta människor*

Anno 2012

Stagioni 2 (20 episodi) terminata

Network SVT

Creatore Lars Lundström

Cast principale

Lisette Pagler è Anita/Mimi

Pia Halvorsen è Inger

Johan Paulsen è Hans

Natalie Minnevik è Matilda

Kåre Hedebrant è Tobias

Leif Andrée è Roger

Josephine Alhanko è Flash/Florentine

Marie Robertson è Bea

Alexander Stocks è Odi

Andreas Wilson è Leo

André Sjöberg è Gordon

Sten Elfström è Lennart

Johannes Bah Kuhnke è Rick

Trama

Siamo in Svezia, in una realtà parallela a quella odierna in cui fanno parte della vita quotidiana delle persone dei robot umanoidi detti hubot, addetti alle più svariate funzioni. Hans Engman accompagna l'anziano suocero Lennart ad acquistare un modello che si prenda cura della sua salute, per sostituire Odi, che lui considera come un vero amico ma che dà segni di malfunzionamento. Al suo posto prendono Vera (Anki Larsson), che Lennart detesta poiché si comporta con lui come una dispotica carceriera. Hans prende anche un modello per le faccende domestiche: Anita. All'inizio la moglie Inger non è troppo contenta, ma presto cambia idea e comincia a rendersi conto che non si tratta solo di una macchina, ma che c'è qualcosa di più. Come avvocato comincia anche a battersi perché gli hubot abbiano maggiori riconoscimenti legali. Il figlio maggiore Tobbe è attratto da Anita e presto gli Engman scoprono che il loro è un hubot particolare, "liberato", e che in realtà si chiama Mimi. Ferita, era stata rapita da Silas (Peter Viitanen) e riprogrammata per essere poi venduta. In cerca di lei è il suo innamorato, Leo, che è alla guida di un gruppo di hubot liberati che si autodefiniscono "figli di David" che sono in fuga per

timore di esser catturati dalla sicurezza in quanto macchine "riprogrammate". Attraverso dei flashback, si scopre che Leo era il figlio biologico di David Eischer (Thomas W. Gabrielsson), "padre" appunto di questi "robot con l'anima" poiché lui ha ideato il codice che ha liberato la loro coscienza. Da bimbo Leo aveva rischiato di morire nel cercare di salvare dall'annegamento la madre. Mimi lo aveva portato a riva e il padre, per tenerlo in vita, gli aveva inserito delle parti robotiche. Il vicino di casa degli Engman, l'operaio Roger, odia gli hubot perché gli "rubano il lavoro" in fabbrica e la moglie Therese (Camilla Larsson) lo ha lasciato e tratta da amante il suo hubot Rick. Frequenta un gruppo politico che li oppone, "Äkta Människor", Veri Umani, e si unisce alla frangia estremista di Malte (Jimmy Lindström), che vuole azioni di terrorismo, e Bea, che ufficialmente è un poliziotta di una sezione che si occupa di sicurezza legata a queste tecnologie (E-HURB), segretamente è una hubot lei stessa che vuole impossessarsi del codice per liberare tutti i suoi simili in modo che possano avere la meglio sugli esseri umani. Insieme organizzano l'esplosione del supermercato che li vende: il proprietario Jonas (Måns Nathanaelson) rimane sfigurato e Leo ferito. Bea viene a sapere che una parte del codice che cerca lo ha proprio quest'ultimo, riesce a ottenerlo mentre lui è delirante e la scambia per sua madre (di cui lei ha le fattezze) e poi lo uccide. Lennart ha un attacco di cuore e non molto tempo dopo muore. La seconda stagione parte sei mesi dopo da morte di Leo. Un virus ha infettato gli androidi e alcuni di loro cominciano ad avere comportamenti pericolosi. I Giovani Umani, di cui fa parte anche il figlio di Roger, Kevin (Fredrick Sibersky), si battono per l'eliminazione di ogni hubot, che trovano invece dei simpatizzanti nei Transumanisti. Questi, così come Bea e Jonas, per ragioni differenti, sono tutti alla ricerca della parte finale del codice di Eischer. Per questo riesumano il corpo "clonato" in cui lo scienziato ha trasferito la propria coscienza, che finirà per morire, così come Jonas. Lennart "torna a vivere" sotto forma di hubot "clone" che verrà poi liberato e ritrova Odi. Roger, che ha cambiato posizione rispetto al passato, va a lavorare in un centro giochi di simulazione di guerra, la Hub Battle Land, in cui vengono usati degli hubot e, per amore di Bea, si unisce alla sua causa. La ginoide liberata Flash, che ora si fa chiamare Florentine, sogna, e realizza, una vita umana da moglie e madre finché il marito Douglas (Alexander Karim) non viene ucciso dal "fratello" Gordon e lei non viene smascherata come hubot. Al processo che deve stabilire a chi va la figlia, a lei e a Mimi, che nel frattempo è stata assunta dallo studio legale di Inger e ha cominciato a ricambiare l'amore di Tobbe, ma che si è ammalata, vengono riconosciuti diritti pari a quelli degli umani. Si è rinunciato a una prevista terza stagione.

Una Eterotopia

La fiction nordica degli ultimi anni si è svelata a livello internazionale per la propria qualità. La Svezia nello specifico, sebbene in virtù di successi come *Bron/Broen*, *Wallander*, *Jordskott* e *Beck* incontri maggior supporto finanziario nelle co-produzioni straniere per quelli genericamente definibili come

crime e noir, viene ora notata in programmi che si distaccano da quel genere (*Anno 1790*, *Don't Ever Wipe Tears Without Gloves*). Si è imposta fuori dai propri confini anche con questa serie di fantascienza che ha vinto premi internazionali come quello per il miglior copione ai Seoul Drama Awards in Corea del Sud o quello come miglior serie televisiva al Prix Italia, cosa un po' paradossale considerato che in Italia non è mai propriamente arrivata. Scritta interamente da Lars Lundström, *Äkta Människor* (conosciuta anche come *Real Humans*) ipotizza un mondo di un futuro possibilmente non così remoto dal nostro prossimo, usato in modo allegorico per parlare della realtà attuale (in modo similare a come ha fatto qualche volta *True Blood* con i vampiri), dove la vita, sebbene nel resto della tecnologia sia relativamente all'antica, nel senso di equivalente al nostro contemporaneo, è altrimenti fortemente dipendente dall'utilizzo dei cosiddetti hubot, crasi dei termini human (umano) e robot. Usato per la prima volta nel 1921 in un'opera teatrale di Karel Čapek, che cercava un nome che indicasse dei lavoratori umanoidi prodotti in fabbrica, il termine robot deriva dalla parola ceca robota, che significa "lavoro forzato", a sua volta derivato dalla parola "rab" con il significato di "schiavo". Fedele a questa etimologia, oltre che al ragionevole uso per cui si produrrebbero simili macchine, gli androidi qui vengono usati per gli impieghi più svariati: nei lavori pesanti e in fabbrica (ma non nelle centrali nucleari), in ambiente domestico, per la pulizia della casa, la cura di malati e anziani e di bambini o anche come giocattoli sessuali (con l'applicazione delle funzioni over 18 o in locali di prostituzione come "Il Paradiso degli Hubots"). Allo stesso tempo per via del loro nome - diversamente

da quello scelto nel remake inglese, ovvero synths - non è possibile dimenticare il modello a cui attingono e a cui aspirano, quello umano. Fisicamente si vede che sono delle macchine: sembrano di plastica, hanno degli occhi innaturalmente brillanti e una pelle senza imperfezioni; non si muovono in modo fluido; il tono della voce è vagamente diverso; sono realizzati in serie per cui vi sono diversi modelli identici dello stesso; hanno una porta USB dietro al collo, un interruttore sotto l'ascella e un cavo

elettrico che estraggono per ricaricare la propria batteria; sono registrati a un umano di riferimento; nelle loro vene scorre un liquido lubrificante blu. Hanno una limitata capacità di apprendimento e seguono strettamente i cosiddetti Protocolli di Asimov, che vengono talvolta eliminati in modo illegale in quei pezzi che la sicurezza sequestra. Nei loro confronti c'è una forte ostilità, molti sono gli epiteti insultanti o comunque dispregiativi che vengono rivolti nei loro confronti come Teste di Windows, Pac-man o Bambole. I "figli di David", solo un manipolo, si distinguono da questi per un codice che li ha "liberati": hanno sul braccio il tatuaggio con la sigla che lo indica, hanno una propria coscienza, pensiero e sentimenti autonomi che si affinano col tempo, e sono svincolati dalle tre leggi della robotica che tutelano gli esseri umani.

L'ipotesi di macchine umanoidi che possano essere di aiuto per gli esseri umani, che sono simulacri della nostra umanità agognata in una costante Sensucht e che finiscono per diventare una minaccia o un'alternativa alla stessa, è stata esplorata ampiamente dalla più disparate produzioni culturali (si veda anche solo la lista di Wikipedia). È inevitabile citare il film di culto di Ridley Scott *Blade Runner* e lo spielberghiano *A.I.*, al cinema, per quanto abbiano scenari differenti, così come i più recenti *Her* o *Ex-Machina*. In TV, se dai ricordi d'infanzia emergono sit-com come *Supervicky* o magari anime come *Tekkaman*, un elastico presente non può non far menzionare almeno i vari *Star Trek, Chobits*, *Almost Human*, *Extant* e l'attesissimo *Westworld*, mentre per ora il modello intellettualmente di maggior spessore rimane in proposito *Battlestar Galactica* (e il suo spin-off *Caprica*), il remake ad opera di Ronald D. Moore dell'omonima serie kitsch degli anni Settanta, nel contrastato rapporto fra umani e siloni. In *Äkta Människor* la narrativa multistrand ha fili precisi intrecciati in modo molto fitto con il risultato di un tessuto molto definito, di grande "arredamento", per usare un termine caro a Eco. Si ipotizza un momento in cui si è verificata la singolarità tecnologica, e le

macchine progettate dall'uomo, almeno quelle liberate, sono in grado di superare il Test di Turing, ma il loro antropomorfismo meccanico è ancora tale da attirare "noi e i personaggi dello show nella zona perturbante" (Nicola S.), per riprendere un concetto elaborato nel 1970 dallo studioso di robotica Masahiro Mori sulla "uncanny valley", la "zona perturbante" appunto, "secondo il quale più un robot si avvicina all'apparenza umana più il suo aspetto può risultare inquietante." (Nicola S.)
Macchine che si distanziano fisicamente da noi e analogie e metafore di umanità le percepiamo come meno disturbanti delle imitazioni di umanità.

I robot di Real Humans sono in qualche modo iperrealisti, fanno troppo, ce la mettono tutta per essere umani, o meglio sono progettati e programmati per mettercela tutta ma in ciascuno di essi (…) c'è qualcosa che non torna, nei movimenti, in quello che dicono, in come lo dicono, nei comportamenti, perfino nella staticità, anzi soprattutto nella staticità, in quei momenti in cui stanno semplicemente seduti a ricaricarsi, attaccati con la spina a una presa di corrente. (Nicola S)

E il mondo ipotizzato non è né un'utopia né una distopia. Ha detto bene il filosofo della scienza Jean-Michel Besnier quando ha osservato che la serie è in equilibrio fra il mito del buon robot, su modello del buon selvaggio rousseauiano, e il timore di una deriva tecnologica, che sarà causa della nostra distruzione. (Enjalbert) Da un punto di dista drammaturgico viene creata qui una eterotopia (e in questo caso anche una eterocronia), ovvero uno spazio differente, un luogo altro, "una specie di contestazione al contempo mitica e reale dello spazio in cui viviamo" (Foucault, p.11).

Le serie creano geografie che si sovrappongono, in filigrana, alle geografie reali: danno vita a nuovi mondi, trasformando le regole fisiche della nostra quotidianità, svelando mondi paralleli o ipotizzando mondi possibili, proponendo così visioni alternative per interpretare l'oggi. (Boni, p.25)

La creazione di Lundström è uno spazio simile che ci parla di identità individuale e di gruppo, immigrazione, xenofobia, sessualità, tecnologia, pregiudizi, terrorismo (con l'esplosione

dell'hubot market organizzata da Roger, Malte e Bea), pulizia etnica (i Giovani Umani vogliono un "olocausto di pacman e bambolotti" in 2x10), luddismo (Roger nella prima stagione), vecchiaia, solitudine, famiglia (sposarsi; adottare, magari un bambino hubot da agenzie come Hubotchild e Bambitronics), religiosità (l'hubot liberato Gordon legge la Bibbia e si rivolge alla vicaria Asa), menzogna, amore, odio, inganno, amicizia, affetto vs efficienza (meglio l'hubot ormai obsoleto con cui c'è un legame d'affetto o l'asettica efficienza dell'hubot Vera, nel prendersi cura dell'anziano Lennart?), etica, politica, sociologia, metafisica, epistemologia, economia e amministrazione (possiamo fidarci delle multinazionali che costruiscono gli hubot e hanno interessi propri? Ci sono rischi per la sicurezza?), diritti civili, gradi di capacità cognitive (capacità umane vs capacità robotiche; Odi è un hubot cognitivamente arretrato, "ritardato" viene insultato in 2x08: che senso ha cercare per lui una batteria che lo tenga in vita?)… Come eterotopia la serie diventa uno strumento di cognizione della realtà, e la drammatizzazione, attraverso questo spazio altro, non diventa un "anestetico per sopportare il groviglio di emozioni con cui siamo costretti a vivere" (Martin, p.12), al contrario una amplificazione o semmai una modalità di controllo e di gestione, una sorta di "emotion recollected in tranquillity" per dirla con Wordsworth, una emozione recuperata in tranquillità, per comprendere meglio ciò che viviamo. "Alcuni mondi di serie televisive riescono a inglobare lo spazio dello spettatore diventando luoghi di creazione di risposte sulla società" (Boni p. 32). Veri Umani è un luogo di sperimentazione di risposte sulla società e, fedele alla sua vocazione filosofica, un testo televisivo che non dà tanto risposte, o le dà solo parziali, ma che pone principalmente domande.

Mais qu'est-ce qu'un homme?

"Senza difficoltà ho pensato di essere un uomo. Ma che cos'è un uomo?" si chiedeva Cartesio. Questa è la domanda filosofica centrale che si pone il programma, dal suo incipit in un crescendo progressivo: che cosa significa essere umani? Che cosa ci rende umani? È il fatto che pensiamo in modo autonomo? È il fatto che sentiamo, proviamo sentimenti, sogniamo, creiamo e sbagliamo? È il fatto che abbiamo dei ricordi? È il fatto che abbiamo un'euristica riflessiva, ovvero che siamo in grado di riflettere su noi stessi e di sviluppare di fronte a un problema una valutazione che ci mette in grado di superarlo? La meditazione su questi argomenti è sia implicita e trasversale che esplicita nella diegesi. E, vale la pena notarlo, il programma è fortemente femminile e affronta sempre le questioni in termini gender-neutral. La famiglia Engman si pone più o meno esplicitamente questi quesiti, in contatto con Anita/Mimi. L'hubot liberato Gordon si accosta alla Bibbia e si reca in chiesa. Al momento della funzione religiosa (1x06), la vicaria Asa pronuncia, davanti a una congregazione intollerante che finisce ugualmente per buttarlo fuori mentre recita il Padre Nostro, un sermone in cui si predicano i diritti degli hubot, ricordando come quello che si dice di queste macchine si diceva 200 anni prima delle popolazioni africane, ovvero che non avevano anima, che erano delle macchine (e si fa anche un parallelismo con la schiavitù). Quando Inger difende in tribunale il diritto di Florentine a tenere la bambina che cresceva col defunto marito (2x10), ricorda alla corte che non c'è una definizione di che cosa costituisca un essere umano e che l'uomo è di fatto una creazione altrettanto enigmatica, di cui non sappiamo tutto. Non sappiamo se esista Dio, l'anima o altro, e non sappiamo nemmeno davvero che cosa sia l'uomo. Se guardiamo alla questione dell'identità, riflette, storicamente "umano" è definito chi ha il nostro stesso aspetto, è chi viene da dove veniamo noi, chi parla la nostra lingua: solo loro hanno dignità umana, ma questo è quello che si definisce razzismo, conclude.

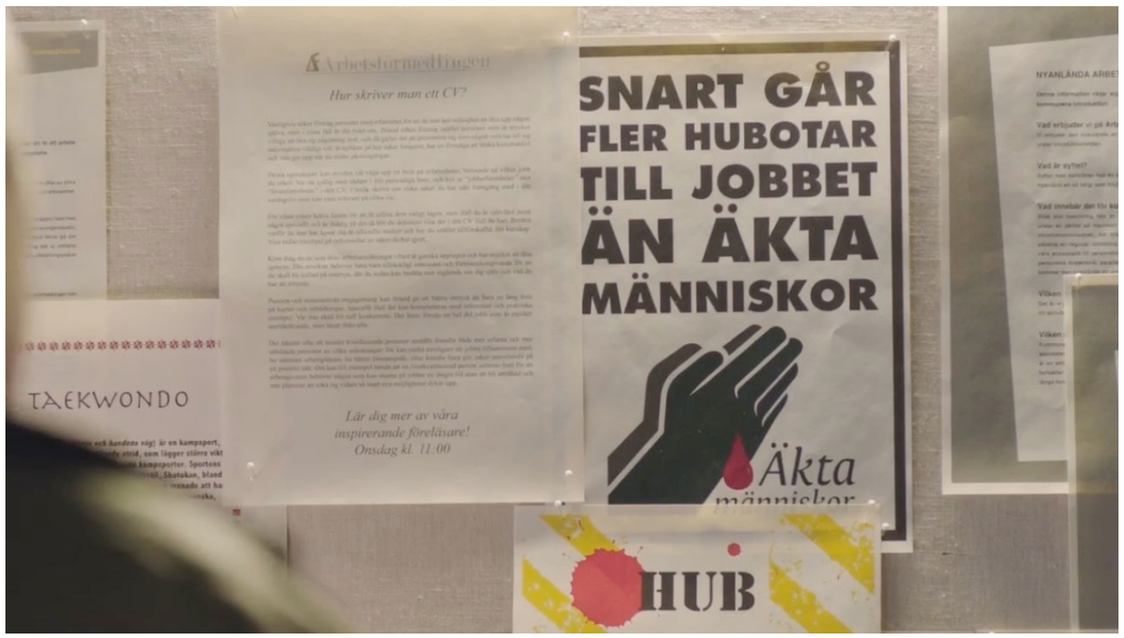
Quando la corte riconosce a Florentine (e a Mimi, che dimostra memoria di eventi passati che come sola macchina non potrebbe avere) uno status giuridico uguale a quello degli esseri umani, e

essendone ora sottoposta alle regole le viene tolto l'affido della bimba, lei ne soffre e si domanda "È questo che significa essere umani?". La "presa di coscienza di sé", che viene installata con un codice negli hubot, comporta un agitarsi fisico, una profonda sofferenza, tanto che deve essere installata un po' alla volta altrimenti l'angoscia è troppo forte. A un certo punto Mimi (2x05) si rivolge a Tobbe spaventata e in crisi di identità: "Non so chi sono" dice, e non comprende che cosa le stia accadendo. "Neanch'io" le risponde lui, "vivere è così". Essere umani significa che abbiamo il libero arbitrio e possiamo scegliere fra bene e male? I vari hubot cominciano a "pensare in modo autonomo" nel momento in cui vengono modificati e non sono tenuti a seguire i protocolli di Asimov, nel momento in cui possono scegliere autonomamente il proprio comportamento. Se è così, come si impara e si sviluppa il senso morale? L'hubot liberata Flash ha atteggiamenti omofobi nei confronti della vicaria Asa e della sua compagna Eva (Ellen Jelinek) che sono in una relazione lesbica. Eva le rimprovera questo atteggiamento domandandosi chi le abbia impiantato simili idee. Niska (Eva Röse), altra "figlia di David", ribatte che sono idee che si è formata da sé. In seguito Flash/Florentine dirà che non vuole dominare il mondo, vuole vivere (2x05) e per lei questo significa sposarsi e crescere dei figli. Gordon sgrida una sua simile che vorrebbe rubare a dei senzatetto il denaro per comprarsi delle lenti a contatto di colore diverso (2x03). Non è giusto. Dobbiamo trattare in modo etico gli oggetti? E questo in che cosa si traduce? Vale solo se hanno sembianze umane o una coscienza? Quanto dice di noi come li trattiamo? Rimaniamo turbati dal tentato stupro a Mimi (1x07), dallo sfruttamento sessuale dei vari hubot e di sentire pronunciare "Ti do una lezione di umanità" (2x07) a una robot che sta per essere violentata in uno scenario di guerra. Si percepisce come molestia la frase "Mi piacerebbe dare un'occhiata alle tue impostazioni" (2x04) pronunciata con lascivia. Non si rimane meno inquietati dal vederli cadere in una simulazione di dolore e paura dopo essere stati colpiti da un'arma da fuoco, sebbene in quest'ultimo caso si sappia che si tratta di una macchina senza coscienza.

Silas non gradisce doverne colpire una, pur sapendo che si rialzerà. E c'è una certa soddisfazione, di contro, a vedere Bea che, con un morso, evira un uomo che voleva costringerla a del sesso orale (2x01). I quesiti sono molti altri ancora. Che cos'è Leo (stagione 1), che possiamo definire un post-umano o transumano,

né completamente umano né completamente robot? Dove finisce la macchina e comincia l'uomo? E che cosa sono gli hubot "cloni", robot in cui è stata trasferita la coscienza di un essere umano in precedenza vivente? I robot non possono possedere cose, ma le cose possono possedersi da sole? (2x08).

Le domande si intersecano fra loro in una declinazione che è sì filosofica ed etica, ma anche fortemente politica e giuridico-legale. Quest'ultimo aspetto è stato ovviamente lampante nel caso dell'impugnazione del testamento di Douglas discusso in tribunale, ma è stato chiaro anche in corso di vita, come quando Inger ha accettato di difendere i diritti di Therese e Pilar (Anna Sise) a cui non era stato concesso di entrare in un locale notturno in compagnia dei propri hubot, o come quando ha preteso che, assunta, Mimi avesse un contratto di lavoro con condizioni uguali a quelle degli altri lavoratori con mansioni simili, ferie comprese, non trattata come un oggetto a noleggio. Politicamente si mostra uno scontro ideologico fra due fazioni. Sul lato conservatore c'è il partito dei Veri Umani (che alle elezioni gode di un 8-10%) e poi della Äkta Ungdom, la corrispettiva organizzazione giovanile che distribuisce *Walden* di Henry David Thoreau, come base filosofica della definizione di un vero essere umano, ai militanti che partecipano agli incontri di un corso che si conclude poi con un campo estivo, Veri Fondamenti. Vedono negli hubot potenziali macchine assassine, fomentando anche la paura del virus HSN che li infetta e che chiamano "hubotpeste" (evidente metafora dell'HIV); pongono quesiti come "riesci a immaginare di lavorare per un manager hubot?", "Dovrebbe essere loro permesso di adottare?"; comprano al supermercato solo prodotti hubot-free… Sul lato progressista c'è il movimento dei Transumanisti che invece si battono per un mondo inclusivo di tutti, non vogliono



che l'HSN sia un modo di criminalizzare le vittime, sostengono che in fondo tutti siamo degli hubot, noi semplicemente siamo dei biohub e i nostro cervello non è che un computer chimico; ritengono perciò che non si possa possedere un hubot, ma che debbano essere liberati. Lo scontro fra le due posizioni politiche è illustrato attraverso le vicende, ma è anche dibattuto sul piano ideologico in modo esplicito all'interno della diegesi. E se si propende per questa seconda prospettiva, si danno legittime e ragionevoli argomentazioni ad entrambe le parti. Roger, che tanto odiava questi androidi, ne sposa in chiusura la causa. Inger, dopo la sua vincita in tribunale che assicura ad alcuni hubot uno stato giuridico pari a quello umano, ha qualche ripensamento sulla bontà di quello che ha ottenuto. "Non è la fine del mondo" la rassicura il marito. Vuole crederci, ma una ansietà rispetto a ciò che è meglio rimane.

Eros e Thanatos

Sesso, amore, compagnia, sono un'altra colonna metaforica portante. E qui è particolarmente evidente l'eterotopia, poiché le relazioni fisico-sentimentali fra umani e robot coprono tutto lo spettro di valutazioni morali, non sono viste solamente come positive o solamente come negative. La condanna riguarda lo sfruttamento sessuale, e la mancanza di consenso - "mi hanno costretto a farmi filmare e prima ancora mi hanno costretto a fare cose con gli uomini che preferirei non raccontare" dice Rick a Roger (2x09). Therese fa modificare illegalmente il suo hubot Rick perché abbia prestazioni sessuali migliori, meno pre-

programmate, e nel corso della prima stagione si batte perché venga riconosciuto come suo partner. Quando lui comincia a volere cose diverse da quelle di lei e a "pensare con la sua testa", presto Therese lo spegne e finisce per venderlo come un oggetto a un trafficante (1x09): non ci si può non interrogare sulla natura delle relazioni che si cercano, come esseri umani. Consideriamo i nostri partner solo come oggetti per soddisfare le nostre esigenze e quando queste vengono disattese li scarichiamo? Esistono riviste come *Playbot, Hublove, Transmachine, Hubot Secrets*: è illegale stamparle e distribuirle, ma non leggerle. Lo storytelling però è molto attento a costruire anche opzioni positive di relazioni sessual-sentimentali fra umani e robot: Leo e Mimi, Mimi e Tobbe, Florentine e Douglas. Non viene lasciato dubbio sul fatto che la ginoide Florentine prova sentimenti verso Douglas più profondi di

quelli della sua ex-moglie umana. Si mette in campo una esplicita metafora dell'esperienza LGBT+ e alternative alla eteronormia introducendo il concetto di sessualità transumana. Tobbe acquista consapevolezza e fa un coming out in un modo che potrebbe essere in tutto e per tutto parallelo a quello di un giovane LGBT+ nel tempo corrente. Tobbe non riesce nemmeno ad ammettere di essere un transumansessuale (TUS) inizialmente. Pensa che sia da perversi, che ci sia qualcosa che non va in lui e che gli serva aiuto (1x06). Va in terapia per questo. Si rende presto conto però che non è una fase, o non saperci fare con le ragazze umane. Impara ad accettarsi. Vuole decidere lui a chi, quando e come dirlo, spiega però alla sorella che si dichiara orgogliosa di avere un fratello TUS. E essere TUS non significa

che un hubot vale l'altro: "non sono eccitato da tutto quello che funziona a batterie" (2x02).
La morte, il suo valore e significato sono pure indagate a fondo, specie nella seconda stagione, da un punto di vista umano e hubot. Florentine rimane quasi sconcertata dalla finalità dell'assenza di Douglas, dopo che è stato ucciso. Tutti gli sforzi di Jonas, sfigurato, sono rivolti a trasferire la propria coscienza in un Doppelgänger robotico (così come ha fatto David) per vivere indefinitamente (anche se in modo differente - non potrà mangiare, ad esempio, e godere del gusto dei cibi) ed essere sempre giovane e vigoroso, rimuovendo i ricordi spiacevoli (non vuole che il suo androide ricordi che la madre lo ha abbandonato da piccolo). David ha "creato" il post-umano Leo per salvare il figlio piccolo da morte certa.

Chiudi velocemente gli occhi e conserva l'immagine impressa. Guarda come lentamente sbiadisce e poi scompare. Ecco qui tutta la vita di un uomo: un battito di ciglia in una storia senza fine. Senza seguito… senza inizio… senza significato, e senza la possibilità di capire veramente in che razza di posto stiamo vivendo. David voleva capire se fosse possibile creare una coscienza e una vita in grado di esistere per un periodo di tempo infiniti in corpi in grado di godersi le fantastiche invenzioni e creazioni dell'uomo di cui anche noi facciamo parte. Noi che vediamo il mondo come voi, ma che alla fine vedremo molto di più. E lo capiremo molto più in profondità

sentiamo in voice-over nella 2x10.

Ma pulsione di morte e istinto di sopravvivenza devono contendersi il campo a pari merito, secondo David (2x08). Gli Engman vengono a sapere che nonno Lennart ha deciso di trasferire se stesso in un “clone” da attivare dopo la sua morte. Ha il suo modo di muoversi, i suoi ricordi, alla cronologia vengono aggiunti video e foto. Ha risposto a migliaia di domande per questo, e viene attivato un programma di apprendimento. Ci si domanda come spettatori: siamo questo? Un elenco di ricordi e una lunghissima lista di risposte a questionari? Inger si interroga sul perché il padre possa aver voluto fare una cosa del genere. L’azienda che offre il servizio spiega alcune possibili ragioni: forse non pensava che sarebbe morto presto, forse li vedeva di rado, forse aveva cose in sospeso da dire. Quando Inger accende Lennart si commuove a sentirsi dire “Ti voglio bene e sono orgoglioso di te e di quello che hai realizzato nella vita. So che

non sono stato bravo a dirlo. Sei una brava persona e una figlia migliore di quanto avrei potuto desiderare” (2x03). Il senso del suo gesto è chiaro. Quando ad ogni accensione questo viene ripetuto ancora e ancora, finisce per avere il suono di una cantilena. La finitezza ha un suo valore? Anche gli hubot però possono morire: si scarica la batteria, perdono fluido, vengono danneggiati irreparabilmente. Anche se poi lui riesce a salvarla, quando Douglas lascia Florentine nel momento in cui si rende conto che lei è una hubot, lei si taglia la spina per non potersi ricaricare, nell’equivalente di un suicidio (poi solo tentato). Mimi è morente, alla fine della seconda stagione, per aver contratto il virus HSN, e la sua mortalità non fa meno paura e non suscita meno dolore di quella di un umano per quelli che la considerano di famiglia.

Umani, troppo umani

L'eredità televisiva di *Äkta Människor* è stata raccolta dal più distopico remake inglese *Humans* (infra, Sara Mazzoni) che teleologicamente sembra però voler arrivare altrove: se qui la spasmodica ricerca del codice dà agli hubot il libero arbitrio e li rende più simili ai "veri umani", nel bene e nel male, lì gli umani vogliono imbrigliare il libero arbitrio dei synths per avere macchine sottomesse alla volontà umana. L'eredità di riflessione in senso ampio che, come è evidente, ha sollevato uno smörgåsbord di spunti, è molto fertile per il tempo prossimo venturo. Per ora è fantascienza, ma al World Economic Forum, tenutosi lo scorso gennaio, si è parlato di robotica, nanotecnologia e biotecnologia come di una "quarta rivoluzione industriale" e si prevede che i robot rimpiazzino 5 milioni di lavoratori per il 2020 (Hirschler); la Hanson Robotics e gli Hiroshi Ishiguro Laboratories stanno lavorando a robot antropomorfi che entreranno nelle nostre vite negli anni a venire (Taylor); lo Human Brain Project mira, per il 2023, a simulare il funzionamento del cervello umano da parte di un computer. Il futuro della tecnologia e il futuro dell'umanità sono strettamente interconnesse e potremmo doverci occupare delle questioni sollevate dalla serie prima di quanto ci aspettiamo. "Ci comprate, ci possedete, ma non è come pensate voi. In realtà siamo noi a possedere voi, siete voi che siete simili a noi. Siamo noi quelli veri e voi siete dei falsi umani", dichiara Gordon (2x06). Nel presente, al suo minimo, la serie ci lascia con un interrogativo pregnante: che cosa significhi essere veri umani.

Bibliografia

Jean-Michel Besnier, *Transhumanisme: doit-on avoir peur de l'avenir?*, in *Philosophie Magazine*, 02.05.2013

Marta Boni, "Mondi ed epica nella serialità contemporanea: immersione, tranmedialità e multi-autorialità", in Sara Martin (a cura di), *La costruzione dell'Immaginario seriale contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine, 2014, pp.25-33

Wolfram Eilenberger, *Les robots arrivent*, in *Philosophie Magazine*, 9 aprile 2013

Michel Foucault, *Eterotopia*, Mimesis, Milano-Udine, 2010

Ben Hirschler, *Robots Will Replace 5 Million Workers By 2020: Report*, in *Huffington Post*, 18.01.2016

Sara Martin, “Costruzione dell’immaginario seriale”, in Sara Martin (a cura di), *La costruzione dell’Immaginario seriale contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine, 2014, pp.9-18

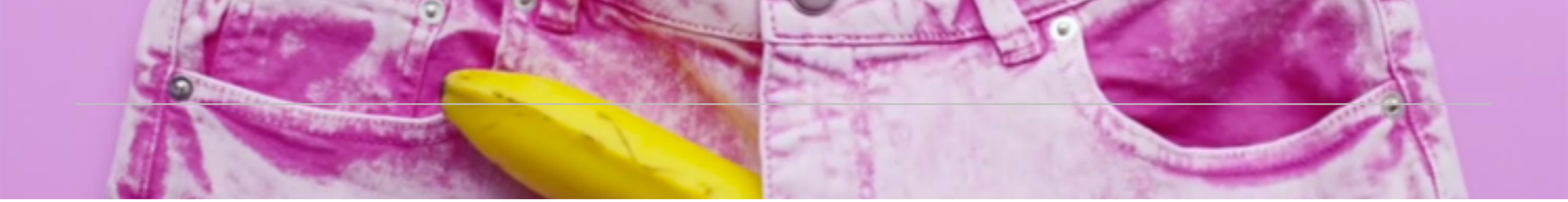
Nicola S., *Real Humans – Stagione 1*, in “Serialmente”, 24.12.2013

Harriet Taylor, *Could you fall in love with this robot?*, in “CNBC”, 16.03.2016

Capitolo 2

Banana

di Eleonora Degrassi



SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Banana*

Anno 2015

Stagioni 1 (8 episodi) terminata

Network Channel 4

Creatore Russell T.Davis

Cast principale

Fisayo Akinade è Dean Monroe

Freddie Fox è Freddie Baxter

Vincent Franklin è Henry Best

Letitia Wright è Vivienne Scott

Trama

Dean vive assieme a Freddie e a Henry, non paga l'affitto da un po' e così, spinto dall'amico Freddie torna a casa dai genitori per chiedere un aiuto economico.

Sian lavora in un negozio di scarpe, lì incontra Violet. Nasce tra loro una storia d'amore, dopo essere andate a vivere insieme, scoprono gioie e insidie della vita di coppia.

Scotty, timida e tranquilla, lavora senza sosta. Un giorno, al supermercato, incontra e si innamora di una donna, sposata e non bellissima, e tutta la sua vita sembra sul punto di cadere a pezzi.

Helen ha un ex, Eddie, che non riesce ad accettare che lei si sia rifatta una vita. Dopo l'ultima lite l'uomo si vendica postando sui social network foto e video della loro intimità. Helen avrà bisogno di una mano per andare avanti.

Il più grande problema di Amy è proprio Amy che passa i giorni a immaginare cosa potrebbe andare male. Durante un appuntamento qualcosa in lei scatta, forse è amore.

Josh ha diciotto anni, è un giovane studente ed è innamorato di Freddie Baxter. La sua migliore amica sta per sposare un uomo insopportabile solo per sistemarsi. Qualcosa in quella giornata cambierà il corso delle loro vite per sempre.

Frank è un contadino che sta passando una serata in città. Incontra Aiden, un bellissimo ragazzo gallese. Frank, dopo aver passato una notte insieme, spera in un futuro insieme.
Vanessa, la madre di Sian, ha un'impresa di pulizie in cui lavorano delle ragazze nigeriane. Tra loro c'è Zara che non sa parlare la lingua e subisce violenze da parte di Jonjo il loro carceriere. Vanessa può riscattarsi da un passato infelice aiutando queste ragazze.

Serialità moderna e transmediale

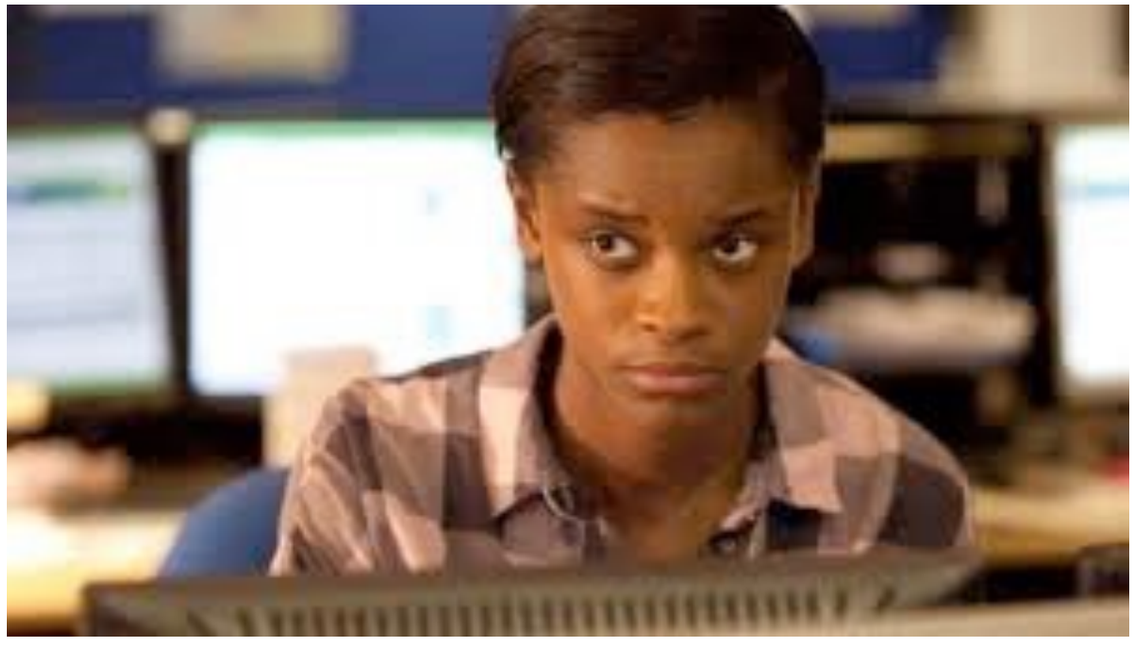
Cucumber, Banana, Tofu, sono gli ultimi lavori di Russel T. Davies, uno degli sceneggiatori e produttori televisivi più talentuosi e creativi del panorama contemporaneo, padre di *Queer as Folk*, *Torchwood* e *Doctor Who*. Dopo quindici anni da *Queer as Folk* l'autore torna a Manchester esaminando il mondo gay, lesbico, transgender. *Cucumber, Banana, Tofu* sono interessanti prima di tutto per la scelta dei titoli, rappresentativi degli stadi dell'erezione maschile secondo uno studio svizzero [1], e Davies trova proprio in questo studio lo spunto per la serie.

Altro elemento di riflessione è l'idea che sta dietro, infatti *Cucumber, Banana, Tofu* sono multiformato e multicanale, si tenta così di conquistare il pubblico britannico. In onda su E4 (canale a pagamento), *Banana*, dramedy di 8 episodi (20 minuti), racconta con ironia le vicende di una gioventù un po' sconsiderata e un po' schizofrenica, alle prese con l'amore, la conoscenza di sé e degli altri. Davies lega strettamente *Banana* e *Cucumber* e i personaggi dell'una fuoriescono nell'altra - la 1x01, è il punto di contatto delle due serie in cui compaiono Freddie e Dean ma anche Henry, protagonista di *Cucumber* -, utilizzando un punto di vista diverso, mettendo in luce altre storie. La sensazione è che l'autore voglia rappresentare la situazione politica, storica, sociale e culturale dell'oggi realisticamente ma non nel senso classico, sconfinando così spesso nell'iperrealismo grazie anche al fatto che gli autori dei vari episodi sono lesbiche e gay e quindi hanno sul tema una sensibilità legata a situazioni vissute sulla loro pelle.
La trilogia è un esempio di serialità moderna, ben scritta e interpretata, che riesce a coinvolgere lo spettatore con caratteri e storie particolari che mescolano ironia e dramma. Quella di Davies è un'opera che ride nelle difficoltà, chiede aiuto nel dolore; la visione ha senso sia in ogni “capitolo”, sia nella sua interezza.
Il sesso e l'amore sono tematiche centrali in *Banana* ma l'opera non è fossilizzata su questo, infatti i personaggi sono ben caratterizzati e rappresentano un quadro ampio e omogeneo delle vite dei giovani inglesi a contatto con la sessualità e i sentimenti.

Davies immerge il pubblico nelle vite degli altri, lo prende per mano, portandolo nelle strade di Manchester che già conosciamo per *Queer as Folk*, e anche grazie a *Cucumber*, fino alle case dei suoi giovani protagonisti.
Banana racconta un mondo non più o almeno non totalmente nemico dei "diversi", non mette in scena chiaramente la politica razziale, le cosiddette "guerre sessuali" - come le ha ben definite Ruby Rich in *Feminist Sexuality in the 80s* -, eppure con le storie dei suoi protagonisti dipinge una società che porta con sé lotta, politica e tabù.
Non si parla di separatismo, autodeterminazione e segregazione vecchio stampo (non a caso molti dei protagonisti sono giovani, donne, di colore), ma al centro c'è una comunità, "basata sulla differenza" [2], un gruppo con cui si può condividere, sentire insieme. Nella serie c'è un multiculturalismo energetico e vitale, nato e cresciuto tra le braccia di una generazione mista che nella condivisione trova pace e ristoro. *Banana*, ma anche *Cucumber*, cronachizzano il desiderio, lontano dalla "civiltà" e molto vicino alle differenze che, come dice Ruby Rich, possiedono "una carica magnetica" [3].

L'economia dell'incontro

Le serie televisive contemporanee concentrano "lo sguardo non più sulla realtà in generale, bensì su quella dimensione specifica dell'esistenza umana che è la realtà sociale" [4], questa definizione calza anche per *Banana* che ospita "una pluralità di



linee narrative che hanno per protagonisti differenti personaggi" [5].
Il modus narrandi usato da Davies è quello di mescolare delicatezza, dolore, rabbia, puntando sulla scrittura, asciutta e divertente, ma che non teme a volte di spingere, smuovendo i più bassi istinti dell'animo umano.
Momento fondamentale è l'incontro - in *Tofu* si dice che un rapporto nasce semplicemente da un incrociarsi di sguardi - e Davies usa l'arma dell'ironia per mettere in scena l'amore privo di sovrastrutture. Nel secondo e nel terzo episodio lo show gira intorno a questa tematica, così da una parte Scotty, dall'altra Sian scendono a patti con questo sentimento, corrisposto o meno.
Se Scotty, la protagonista del secondo episodio, pedina una donna qualunque, seguendola fino a casa, Sian viene "pedinata" da Violet direttamente nel negozio di scarpe in cui lavora.

Se per l'una, quando le viene negata la possibilità di partecipare anche se a distanza alla vita del suo amore, tutto perde di valore e di senso, e la sua routine si riannoda nella solitudine e nella desolazione (il ritmo si fa più lento), per l'altra invece ci sono cose più importanti: il lavoro.
Il secondo episodio non è governato dall'amore passionale e violento - cliché in cui spesso è incastrata l'omosessualità -, bensì è la narrazione di un sentimento puro e ingenuo che "un'anima bella", per dirla come Heidegger, prova.
Scotty è 'full of love', nonostante tutto, anche quando le viene detto che per lei non ci sarà possibilità di essere felice con la donna che ama; la scrittura la rende una sorta di dolce e romantica Peter Pan, piombata sull'isola che non c'è. La sceneggiatura costruisce un personaggio quasi da fiaba che non salva se stesso, ma il suo amore. La giovane ragazza va oltre lo stereotipo, non è assoggettata a qualcuno, è attiva, ha coraggio, si sfianca nel lavoro, aiuta la famiglia.
Per Scotty l'incontro è come un'illuminazione divina, un fulmine che straccia un cielo di normalità (viene colta mentre sta facendo la spesa ignara della 'visione' futura), ma anche in questo caso la narrazione usa il sarcasmo e parole e musica si intrecciano in modo da raccontare l'ironia dell'innamoramento. L'ideatore gioca con il paradosso e lo spettatore viene portato per un attimo in un mondo fittizio da Scotty ("That's her. That's woman i spend all my life with"), solo quando vediamo l'oggetto del desiderio della ragazza il sonoro si ferma e l'incantesimo si rompe. Si crea una profonda alchimia tra lusus e humor che fa precipitare il pubblico dall'Empireo di aspettative e fantasie nella realtà, rendendo grottesco il racconto.

È diverso invece il personaggio di Sian (1x03), arrabbiata, rigorosa (nel lavoro) e ribelle (con la madre), anche per lei c'è una folgorazione: Violet che pur di conoscerla entra nel negozio ogni giorno per cambiare le scarpe.
Se per Scotty l'amore è impossibile, per Sian e Violet invece è possibile, nonostante le differenze. *Banana* guarda alla loro storia senza falso moralismo; durante gli amplessi, l'occhio entra nel loro abbraccio, assistendo sine luxuria. Davies mostra il trasporto tra le donne, non stringe con la macchina da presa solo sui corpi, crea un luogo privilegiato, facendo emergere chiaramente che in quell'atto c'è molto di più, non solo carnalità: carezze, baci, mani formano un eterno presente, come se l'attimo si dilatasse all'infinito.

L'amore tra loro si costruisce a poco a poco; anche in questo caso Davies si concentra sul sentimento che provano l'una per l'altra, ma anche sul rapporto di Sian con la madre (1x08), lesbica e fin troppo libera nel relazionarsi con la figlia.
Il rapporto tra generazioni, tema su cui Davies torna più di una volta, è un'analisi degna di nota; infatti, ad esempio, nel caso di Sian e Vanessa, sua madre, si mette in luce lo scontro tra due entità simili per certi versi ma profondamente diverse per ruolo (figlia e madre), carattere (una rigorosa quasi in maniera patologica, l'altra conciliante e divertente), approccio alla vita.

Sian rappresenta il prototipo del figlio che non vuole assolutamente essere ciò che il genitore è, la madre hippie esasperata ed esasperante non rispetta e non capisce i limiti della privacy. Nel dialogo finale tra le due i ruoli si ristabiliscono. Vanessa veste i panni della madre aprendo gli occhi alla figlia e rimproverandola per quel suo manicheismo e intransigenza - motivo per cui sembra essere finito il rapporto con Violet -, retaggi di un'età oramai finita, che le impediscono di vivere. Sian ascolta per la prima volta la madre e inizia a vivere senza pensare troppo.
Mentre nel primo episodio si narra la relazione complessa tra Dean e la sua famiglia (sorella, madre e il suo nuovo compagno) che non ha mai accettato la sua sessualità - intorno al tavolo i quattro si dicono cose e le dicono in un modo doloroso; tutto è incentrato sull'atto sessuale, non sui sentimenti -, nell'1x04, invece si racconta la vicenda di Helen, Ken alla nascita, e si parla di genitorialità.
Banana non toglie dagli impacci i suoi personaggi, non edulcora le loro vite, ma allevia le ferite; così mentre Helen si sente sporca e vomita il suo disagio, offesa nella sua intimità, la famiglia le piomba in casa per aiutarla.
Nel dialogo tra loro emerge in controluce la tensione che in passato c'è stata, quando il figlio ha deciso di diventare donna, il groviglio emotivo in un'eco di rabbia, lacrime e parole taciute viene espresso dagli sceneggiatori con raffinatezza e autoironia.
Interessante è anche il diverso modo di comportarsi del padre e della madre: se il primo continua a vedere Ken, e non Helen, la

madre invece affronta il problema da un altro punto di vista, quello degli altri, giudici intransigenti e brutali (la “società liquida”, definita così da Zygmunt Bauman, si fa spietata). Se per il padre è una questione “personale” (è lui a non accettare il cambiamento di genere), per la madre è una questione sociale (quantifica il dolore della propria figlia); se per il padre il problema è legato ai suoi di occhi, incapaci di vedere il figlio nei suoi veri panni, per la madre è legato agli occhi altrui e alla loro disumanità. La madre è parola - graffiante, lacerante, dolorosa -, il padre è azione - vorrebbe uccidere l'ex della figlia con le proprie mani.

Banana qui mostra con naturalezza una cosa ovvia ma non sempre chiara: cambiare sesso è complesso; si allarga così la maglia delle emozioni lasciando passare una constatazione amara (Helen fa riferimento ad amiche che hanno perso i genitori proprio per questo; torna però anche in mente la dolorosa e trista storia di Dean).

La crisi: nessuno si salva da solo

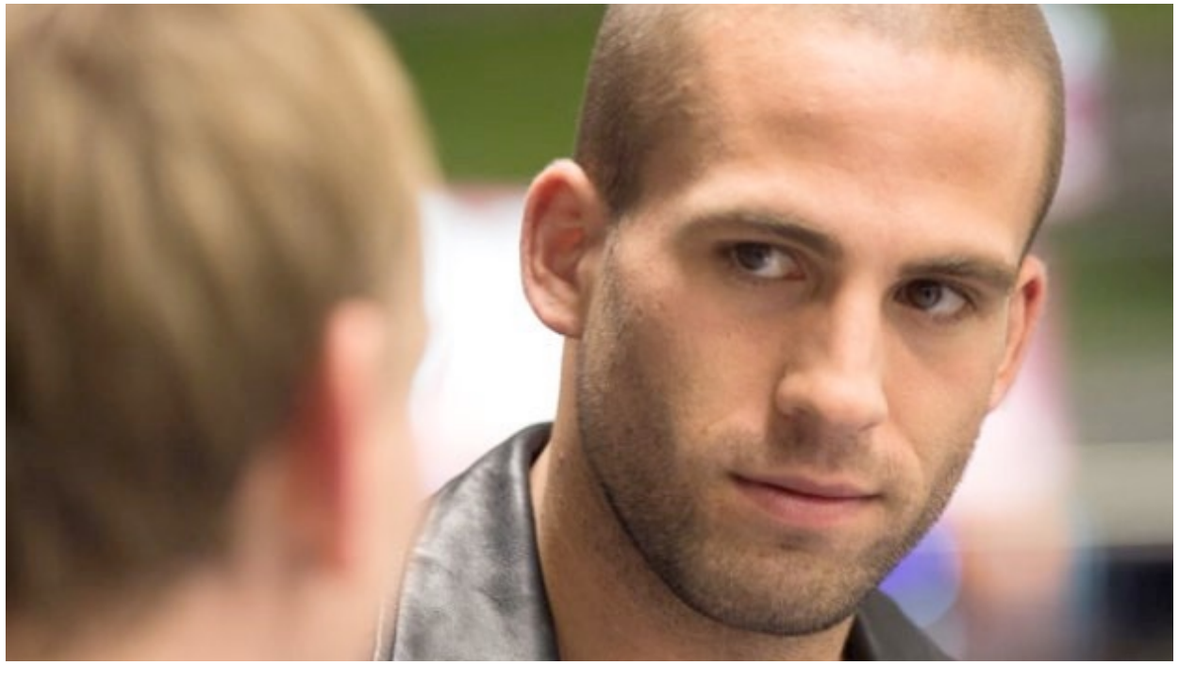
Banana racconta l'intoppo, il disagio in cui l'essere umano si trova; lo stato di crisi è plasmato in vari modi. In queste otto puntate la serie si interroga riguardo al margine attraverso personaggi colti nella loro fragilità, espressione di un malessere psicologico o anche di una carcerazione in una prigione più grande.

È interessante che il margine non sia inteso semplicemente come ghettizzazione di una minoranza a causa della sua sessualità, l'occhio di Davies racconta il margine da un'altra angolazione. Questo micro-universo vive una marginalizzazione che va al di là della sessualità, vengono toccate questioni diverse che o riguardano l'intimo o i rapporti interni alla piccola cerchia. È importante notare che gli altri non sono solo coloro che ti discriminano ma anche quelli che ti aiutano.

Si assiste così al racconto della banalità del male che è dentro di noi, dell'ansia inspiegabile, si partecipa alla prigionia di chi resta imbrigliato in una bacheca sociale dove l'intimità viene spiattellata senza alcuna motivazione, si assiste alla “cattività” di un gruppo di nigeriane schiavizzate e anche a quella di un donna che porta dentro un segreto pesante da cancellare.

Amy, protagonista della 1x06, vive immersa in una bolla di brutti pensieri, governati da quel mostro nell'armadio che la fa vivere in una perenne agitazione. Immagina in ogni momento le cose più terribili, ha visioni luttuose degli altri e di sé, non fa nessun tipo di scelta, lascia tutto al caso (uscire con Kay, la poliziotta, cosa offrirle da bere, baciarla o meno). Tutto il suo mondo è declinato

al peggio, comicamente al peggio, teme per la salute dell'intero universo.
Amy è un'ossessiva-compulsiva, è al margine perché si è marginalizzata da sola e grazie alla donna con cui esce, Kay, allegra, positiva, affascinante, (l'avevamo già conosciuta quando in *Cucumber* hanno trovato il corpo morto di Lance), inizia timidamente a vivere.



Davies fa scorgere la belva che è nascosta dentro alla donna - questo non toglie che Amy sia un personaggio divertente e buffo -: si può essere ansiosi ma non si può essere prigionieri di se stessi. Quello della protagonista è una sorta di grido d'aiuto e a rispondere a quel grido è Kay, pronta a baciarla, accendendo così le luci di un intero condominio; c'è l'ennesimo divertissement in un racconto che potrebbe essere fatto solo di dolore e sofferenza. Un altro personaggio che si trova in un momento di crisi è la protagonista del quarto episodio interpretato da Bethany Black. L'attrice in un'intervista racconta così il suo personaggio:

It's a great episode. This is the most dramatic of them, it's a really nice change of pace. My character Helen has an ex and it's a messy break-up and you are not entirely sure if it is over. Helen has decided it is definitely over and Eddie starts to retaliate. She has had enough of Eddie, she is fed up of being his fetish. The way I see the character is that she has been with this man but had felt undeserving of any more than to be the object of someone's desire. But now she has grown in confidence and is pushing this guy away. She is strong and decides not to put up with it [6].

Continua ancora parlando della sua esperienza da attrice transessuale:

Having been a trans for the last fifteen years - since I came out in the late 90s - and having been a comic as well, I have seen trans characters portrayed and I have seen them go badly wrong. […] I was told by Russell that they were really struggling to find someone who could do the role. They had seen lots of trans actors but they hadn't necessarily had much experience of performing. I've been a stand-up comedian for ten years. Doing half an hour on stage every night is not acting as such but there are lots of transferable skills like making ad libs sound fresh when you have said them a thousand times before [7].

Tornando all'episodio, questa puntata è orchestrata in modo che il pubblico conosca Helen, la sua vita, il suo passato a poco a poco.
Mentre nell'1x02 e nell'1x03 sono degli incontri positivi a rompere il corso normale della vita, nell'1x04 non è così. A svegliare Helen è l'ex ragazzo, Eddie, che irrompe nella sua casa come poi si insinuerà nella sua esistenza. È ferma e decisa con Eddie, gli dimostra che è lei la padrona della propria vita; alla storia si aggancia tutto un discorso sul concetto di identità e di autodeterminazione.
Helen ha deciso di essere donna perché si è sempre sentita nei panni sbagliati (Ken), e ora vive le 'persecuzioni' che solitamente vivono le donne. Basta il corpo per creare la relazione uomo-padrone, donna-suddita; la rottura di questa dinamica determina un cortocircuito nella mente maschile che deve vendicarsi.
Helen notifica dopo notifica scopre la vendetta di Eddie fatta attraverso i social network con video e foto in cui la ex è colta nell'intimità. È una sorta di stupro che diventa anche violenza politica, e costituisce "l'esaltazione del dominio maschile sulle donne: dominio fisico e morale esercitato mediante il terrore, il possesso" [8]. L'uomo si muove nella cucina della donna come se il padrone fosse lui, e fa la stessa cosa con la sua vita, perseguitandola anche sui social network. Helen vive facendo combaciare la vita vera con quella liquida che a volte è più importante di quella reale (la pagina 'sociale' è sempre aperta per ricevere in tempo reale i messaggi di auguri di compleanno) e Eddie distrugge proprio quell'immagine a cui lei tiene tanto. Davies mostra quanto sia alienante, formante e identitario quell'occhio che costruisce la nostra individualità: i post, i tag diventano presupposto dell'esistere, esistiamo tanto quanto siamo seguiti, siamo importanti tanto quanto gli altri ci fanno sentire tali.
È una questione di linguaggio ed anche di genere: l'idea che Eddie ha di Helen è una e vuole che gli altri la vedano così e ricostruisce un cliché trito e ritrito secondo cui una donna libera sessualmente è una poco di buono. L'ex vuole imprimere una lettera scarlatta su chi non può essere sua, lettera che, appena postata sulla bacheca da cui deriva la immagine sociale, smangia la figura reale (il giorno dopo non viene accettata nel ristorante in cui lavora perché quest'ultimo ha una rispettabilità da difendere).
Le anime di Helen si confondono e svanisce così la civis e ha la meglio la sua immagine "depravata" e "viziosa".

Anche in questo caso sono gli altri a salvare e a sorreggere, grazie alla famiglia Helen si risveglia da quel torpore in cui è piombata ma senza moralismo.
Rientra in questo schema anche l'episodio otto in cui al centro ci sono due donne, Vanessa e Zara che in modo diverso sono intrappolate in celle di incomunicabilità e di solitudine del mondo LGBT.

Se Vanessa è reclusa nel suo passato, il ricordo di una donna che ha amato e ucciso la tormenta ancora - rappresentando una sorta di contraltare dell'Henry protagonista di *Cucumber* -, Zara, assieme alle sue compagne nigeriane, vive in una prigionia di schiavitù e violenza. Le due donne si incontrano per lavoro e poi si denudano di tutte quelle impalcature che creano schemi dipendenti dall'età, dal genere e dalla razza.
C'è un intricato groviglio “tra ciò che è individuale e ciò che è culturale, la dissezione del luogo dove finisce l'individualità” [9] e dove iniziano e finiscono gli stereotipi. *Banana* cerca di distruggere tutto questo, Davies mette al centro comportamenti reali, non proiezione false.
Il racconto della vita delle due donne è costruito in maniera interessante: Vanessa parla nella sua lingua mentre Zara non la conosce e comunica grazie ai gesti e alla mimica facciale. Ancora una volta si tratta di linguaggio, Zara vuole chiedere aiuto a quella donna così gentile ma non ha le parole per esprimersi. C'è un daimon nella comunicazione tra le due, un equivoco iniziale che impedisce loro di capirsi veramente. Ci sono due tappe del vuoto linguistico: prima Zara fa intendere a Vanessa che vuole andare a Londra per incontrare la sua amica “Ayaba” (la Regina Elisabetta), poi che Jonjo, il sue carceriere, la stupra -“rap.. rapp... Jonjo rape me”, aiutandosi con le mani - qui un miracolo di sororità fa sì che l'una riesca ad esprimersi, l'altra a capire.
La conoscenza della lingua e del suo uso ci rendono uomini e quindi cittadini. Le storie parafrasando e rimaneggiando il pensiero di Hannah Arendt nella sua *Vita activa* custodiscono il

senso dell'identità. Le parole pesano come macigni, infatti Vanessa è sconvolta dal racconto tanto da irrigidirsi e fugge da quel ‘rape’, affilato come una lama; si rende conto che salvare Zara e le altre compagne è un riscatto dal passato (solo una morte può pulire un'altra morte).
Vanessa si mette in luce - Hegel scrive, “L'azione è la più chiara messa in luce dell'individuo” [10] - aiutando Zara a fuggire (tentativo fallito), invitando poi l'intero gruppo a pulire il loft (momento musical in cui pulire l'intero appartamento vuol dire non solo “disinfettare” le camere ma anche il mondo), infine offre un tè al veleno a Jonjo per salvare le ragazze.

La forza dell'immaginazione

Davies è anche molto bravo a mostrare i sogni ad occhi aperti (nell'1x01, Dean immagina di avere una relazione struggente con un ragazzo incontrato sul tram), parte integrante del sesso e dell'amore, siano essi tristi e mortiferi (1x06) o paradisiaci (1x07, 1x05). I suoi personaggi credono a cose impossibili, creando un mondo parallelo in cui tutto per loro è più facile e più giusto.
In questi episodi Davies gioca con l'irrealtà, così per un uomo brutto è possibile frequentare un adone, per un ragazzino alle prime esperienze in città è possibile conquistare un avventuriero impenitente, per un giovane ragazzo, allontanato dalla famiglia, c'è la possibilità di una storia appassionata e appassionante. Il punto di contatto è che sia Josh che Frank sono dei buoni, fragili, ingenui, il loro motto potrebbe essere “Omnia munda mundis”.

Ciò non vuole dire che qui non si parli di sessualità che è parte integrante della narrazione. Il sesso anale e orale, i rapporti a tre hanno la meglio, proprio perché a parlare sono i pensieri, i desideri, le speranze; tutto parte dalla realtà per poi confondersi con il sogno. Mentre l'atto sessuale lesbico era dominato dalla tenerezza e dall'amore, qui invece è la passione e il bisogno di un corpo a trionfare. La fellatio al centro di una sequenza (1x07) mette ancor più in ridicolo i sogni di Frank, ignaro durante l'atto che il suo fidanzato (nei sogni) stia guardando un altro uomo. Il corpo omosessuale viene rappresentato in tutte le sue forme, quelle perfette e apollinee che incarnano il modello dell'oggetto del desiderio, e quelle poco avvenenti, di un corpo gracile, “ingenuo” che sembra non poter ambire alla felicità.
Sia per quanto riguarda la storia di Josh (1x05) che costruisce la sua menzogna letale tanto da convincersi di avere un rapporto con Freddie sia per quella di Frank (1x07) che sogna il lieto fine per lui e il modello Aiden c'è la cattiveria e il cinismo di una scrittura che si prende gioco dello spettatore e dei personaggi. Ironia, vendetta e anche amarezza si fondono insieme donandoci un terribile specchio di ciò che l'umanità è.

Banana è significativo come espressione di tutti quei moti dell'animo e della società, utili per capire cosa siamo; la regia, il montaggio sono elementi accessori rispetto ad una scrittura che ha come primo scopo quello del narrare e mostrare. Alla base del lavoro autoriale c'è l'eterogeneità data dalla libera scrittura delle

diverse penne, e il disegno da una parte del senso della comunità, dall'altra della specificità individuale.

Note

[1] "I once read about a scientific institute which had studied the male erection," said Davies. "It divided the hard-on into four categories, from soft to hard. One, tofu. Two, peeled banana. Three, banana. And four, cucumber. Right there and then I knew I had my drama", John Plunkett, *Russell T Davies to explore 21st-century gay life in two Channel 4 dramas*, *The Guardian*, 19.11.2013

[2] Giulia Fanara, Federica Giacovelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche - Le idee, le donne, il cinema*, Liguori Editore, Napoli, 2012

[3] Ivi, p.430

[4] Luca Bandirali, Enrico Terrone, *Filosofia delle serie tv dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p.59

[5] Ibidem

[6] Andy Plaice, *Interview: Cucumber and Banana star Bethany Black*, *The Stage*, 22.01.2015

[7] Ibidem

[8] Adriana Cavarero, Franco Restaino, *Le filosofie femministe*, Mondadori, Milano, p.58

[9] *Eretiche ed erotiche*, p.430

[10] Adriano Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti - Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 2011, p.35

Bibliografia

Luca Bandirali, Enrico Terrone, *Filosofia delle serie tv dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis, Milano-Udine, 2012

Adriana Cavarero, Franco Restaino, *Le filosofie femministe*, Mondadori, Milano, 2002

Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti - Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 2011

Teresa de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano, 1999; ed or. *Eccentric subjects: feminist theory and historical consciousness*, Feminist Studies, Inc., University of Maryland, 1990

Giulia Fanara, Federica Giacovelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche - Le idee, le donne, il cinema*, Liguori Editore, Napoli, 2012

Michel Foucault, *La volontà di sapere - Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano, 2009; *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976

Michel Foucault, *L'uso dei piaceri - Storia della sessualità 2*, Feltrinelli, Milano, 2011; ed. or. *L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984

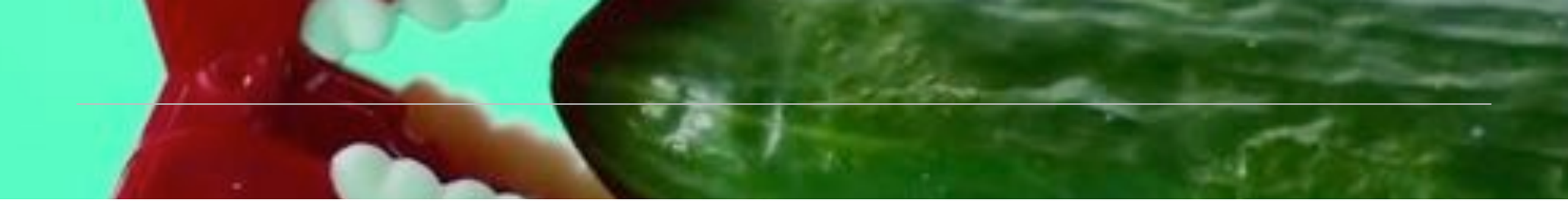
Michel Foucault, *La cura di sé - Storia della sessualità 3*, Feltrinelli, Milano, 2011; ed. or. *Le souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984

Dan Martin, *Russell T Davies: 'Equality doesn't mean happiness'*, *The Guardian*, 17.01.2015

Capitolo 3

Cucumber

di Giada Da Ros



SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Cucumber*

Anno 2015

Stagioni 1 (8 episodi) terminata

Network Channel 4

Creatore Russell T.Davies

Cast principale

Vincent Franklin è Henry Best

Cyril Nri è Lance Sullivan

James Murray è Daniel Coltrane

Julie Hesmondhalgh è Cleo Whitaker

Fisayo Akinade è Dean Monroe

Freddie Fox è Freddie Baxter

Ceallach Spellman è Adam Whitaker

Trama

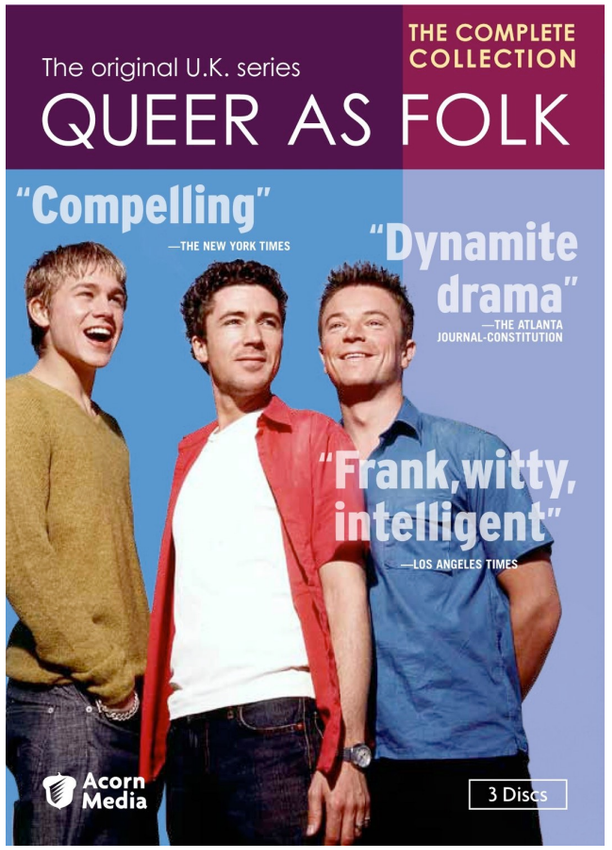
Henry Best è un assicuratore gay di 46 anni che da 9 convive con Lance Sullivan, l'amministratore di un acquario. Una sera Lance decide di proporre a Henry di sposarlo ma lui, che è in perenne attesa di qualcuno di meglio, rifiuta. Lance, arrabbiato, ferito dall'accaduto e frustrato da una relazione in cui Henry non si è mai concesso per del sesso anale, porta a casa un altro uomo per una cosa a tre, ma finisce per farci sesso solo lui. Henry chiama la polizia e li fa arrestare e poi se ne va di casa trasferendosi nell'appartamento in cui vivono due giovanissimi ragazzi, Dean Monroe, che lavora con lui e che, sebbene non sia vero, dice di essere stato cacciato di casa dalla sua famiglia quando ha fatto outing, e Freddie Baxter, bisessuale molto sicuro di sé che è stato sgradita preda sessuale di un insegnante con pochi scrupoli. Lance frequenta e si confida con un collega, Daniel Coltrane, che si dichiara in modo fortemente esplicito come eterosessuale. Henry comincia una nuova vita ma, accusato di aver causato con il suo comportamento il suicidio di un

collega, viene sospeso dal lavoro e scopre che Lance ha preso tutto il denaro che avevano nel comune conto in banca. Per cercare di guadagnare qualche soldo, si associa al nipote Adam, figlio della sorella Cleo, che con alcuni amici realizza dei video omoerotici amatoriali, finché Cleo non li obbliga a smettere mostrando le involontarie conseguenze negative causate dal loro gioco chiamato “Nervous”. Henry e Lance finalmente arrivano a una tregua. Henry cerca di incontrare nuove persone ma non riesce ad avere rapporti sessuali completi con nessuno, mentre Lance, attratto da Daniel, cerca una storia con lui visto che, sebbene continui ad asserire di essere etero, flirta di continuo. Una volta si masturba di fronte a lui e propone di rifarlo in altre occasioni e Lance è confuso dal suo comportamento ambiguo e dai suoi segnali contraddittori. Una sera, a casa di Daniel, fanno sesso orale l’uno per altro. Daniel si fa prendere dal panico e dal disgusto e subito dopo attacca verbalmente e fisicamente Lance, fino a colpirlo e a ucciderlo con una mazza da golf. Henry è distrutto dal dolore - tanto più che viene a sapere che Daniel si è dichiarato innocente e che la sorella di Lance lo ritiene responsabile. Cerca di consolarsi in compagnia dei giovani con cui divide l’appartamento e si fanno confessioni di natura sessuale. Quando il padrone di casa li sfratta, Henry trasforma la sua vecchia casa in un “Collettivo LGBT+” e questo un po’ alla volta lo aiuta a vivere. Viene esonerato dall’accusa fattagli sul lavoro e reintegrato al suo posto. A poco a poco il collettivo si scioglie. Henry viene a sapere che Daniel è stato dichiarato colpevole per la morte di Lance. Un anno dopo, Henry incontra per caso Freddie e ricordano i vecchi tempi.

Erede di Queer as Folk

Ideato e scritto in otto puntate che non prevedono una seconda stagione, *Cucumber* esce dalla penna di Russel T. Davies, già autore della seminale serie gay *Queer As Folk*, di cui questa è l’erede spirituale. La si può definire certamente tale primariamente perché ne condivide e riprende alcune tematiche (ne parleremo infra) e le caratteristiche etico-estetiche. Alla stessa maniera infatti si rifiuta l’idea di doversi “mettere in posa” per

apparire al meglio di sé, di ergersi a modello di una comunità, e di voler dire tutto per tutti, ma al contrario si cerca proprio nella propria più autentica individualità, anche in quegli aspetti della propria identità di cui magari ci si sente in imbarazzo, di lasciar intravedere le proprie vulnerabilità, come luogo privilegiato di empatia, e con questo la propria umanità, raggiungendo l'universalità. Henry Best sa essere detestabile. Il suo personaggio è stato specificatamente inteso anche per essere l'antitesi del tipo gay un po' goffo e imbranato, che si scusa sempre e ha un tono di voce sempre vagamente ironico - il tipo portato al successo da attori come Richard Curtis o Hugh Grant - che fa simpatia. Se ne è avuto abbastanza ed è diventato un cliché da superare. I personaggi di *Queer As Folk* erano giovani e arrapati, quelli di *Cucumber* sono di mezza età e arrapati, e sono "sovrappeso, stanno diventando calvi, sono insoddisfatti, gelosi, invisibili, stanno salivando rumorosamente sulla giovane carne che li circonda, o sono quietamente delusi" (Hattenstone, p.22). Sono qui come lì, fortemente umani. La serie però opera un passaggio di testimone con l'antesignano cult che è molto più diretto ed esplicito, e che non è tanto il fatto che i due protagonisti principali nel primo episodio entrano nel Babylon, il club per eccellenza in cui si svolgeva tanta dell'azione della serie precedente, quanto la presenza del personaggio di Hazel (Denise Black). In *Queer as Folk*, Hazel è la madre di Vince, una donna che sostiene il figlio in ogni modo ed è quasi una madrina per tutta la comunità gay. In *Cucumber* (1x02) Hazel appare, letteralmente, come una "fata buona", sotto forma di spettro



nell'episodio perno interamente dedicato alla morte di Lance (1x06). Quella puntata si apre e si chiude con la morte del personaggio. Quello a cui assistiamo potrebbe ben essere la vita che gli passa davanti a flash al momento della morte. E in un guizzo di realismo magico che ben si adatta al tono "a latere" di questo segmento narrativo appare Hazel, quasi fosse un fantasma dickensiano, che intima a Lance di ascoltarla e di tornarsene a casa. Ha fatto una svolta sbagliata, ma può sempre tornare indietro. A questo punto Lance non è ancora morto. Ma lei, fantasma del passato, del presente e del futuro dei ragazzi gay che frequentano Canal Street vede: nel suo peregrinare vede i molti giovani che emergono cadaveri dai canali della città (reale), che evoca, e vede il destino che attende Lance. Forse è veramente Hazel, e i confini fra le dimensioni fra vivi e morti sono temporaneamente obliterati, forse è solo una donna che la mente di Lance sceglie di vedere come Hazel. Nelle ultime immagini vediamo una vecchia che fisicamente le assomiglia dirgli "tornatene a casa" come insulto razzista. Commenta Davies:

Forse, solo forse, Lance ha preso quell'immagine dal suo ultimo giorno sulla terra, e nel morire, l'ha ripulita. L'ha corretta. L'ha resa più bella, più profonda, e ha anche incluso una premonizione. O la sua mente ha rimpiazzato la vecchia con una donna di uno dei suoi programmi TV favoriti, o, se vuoi che QAF sia nello stesso canone di Cucumber, allora ha rimpiazzato la vecchia con qualcuno che vedeva da distante su Canal Street, una donna davvero divertente che desidera aver conosciuto. (RadioTimes.com).

In una storia drammatica entra un elemento di fantasia che trasporta un mondo diegetico in un altro con un senso di collegamento che è più di un cenno di riferimento per accontentare i fan. I piani testuali di intersecano e si dilatano, e la memoria esofora arricchisce la pregnanza della diegesi.

Un polittico

"L'amore non è mai stato così duro" enuncia la tagline di un poster promozionale del canale americano Logo, che pure l'ha mandata in onda. Il titolo della serie, *Cucumber*, cetriolo, fa riferimento a uno studio scientifico sull'erezione del membro maschile fatta dalla European Association of Urology, che ha ideato l'Erection Hardness Score (Punteggio di Durezza dell'Erezione), e che prevede, in base alla durezza del fallo, quattro categorie, da molle a duro: tofu, banana sbucciata, banana e cetriolo. Lo spiega Henry stesso nel teaser della prima puntata, riportando la classificazione fatta in Svizzera mentre visivamente vede questi prodotti in mano a uomini più e meno attraenti. Da qui è nata l'idea per questa e per altre serie, interconnesse a questa, intitolate rispettivamente *Banana* e *Tofu*. *Banana*, della durata di mezz'ora, è pure ambientata nella realtà urbana di Manchester, nel Regno Unito. (supra, Eleonora Degrassi). È una serie antologica, ma si incastra come un pezzo di un puzzle a *Cucumber*. I punti di contatto talvolta sono minimi, ma sono sempre presenti. Ad esempio, in *Cucumber* Henry in una puntata si trova all'esterno e vede di sfuggita delle persone che escono a gettare la spazzatura; in *Banana* scopriamo la storia di quelle persone. Abitano la stessa realtà, respirano la stessa aria,

ma si concentrano su generazioni differenti. *Tofu* (infra, Eleonora Degrassi) è un programma sul web che intramezza inserti di finzione a interviste su argomenti diversi afferenti al tema della sessualità in senso ampio, rivolte agli attori protagonisti e a persone comuni che raccontano le proprie esperienze e punti di vista. L'universo espanso di *Cucumber* poi si dilata ulteriormente con il corto spin-off del quinto episodio, *Cucumber: Screwdriver*, con protagonisti la sorella e il nipote di Henry, perciò Cleo e il figlio Adam.

In un programma che è centrato sull'identità gay maschile, il cetriolo che è l'immagine della sigla incontra regolarmente una castrazione da parte di una mannaia. Così, figurativamente, Henry Best. In un monologo (1x01), che racconta in modo "divertente e patetico" (Uhlich) tutta la sua crisi di mezza età, e con una modalità di tipica iper-esplicitazione ed evocazione verbale che tradisce il passato da scrittore di soap opera di Davies, il protagonista rivela tutta la sua brama per il "cazzo". Contemporaneamente, e forse proprio anche per questo, le prime parole che escono dalla sua bocca sono "odio gli uomini gay". Ogni puntata si apre con lui che gira con un carrello fra le corsie di un supermercato, metafora di abbondanza di scelte, di desideri e di tentazioni, di fantasie che per un momento hanno il potenziale di realizzarsi, di possibilità comunque quotidiane e idealmente afferrabili. È un labirinto dove poter occhieggiare e incontrare e abbordare (dove fare *cruising*). Quando questa rassicurante reiterazione viene meno (Lance fra le corsie di un supermercato nell'episodio della sua morte; Henry in una foresta quando è sconvolto dalla scomparsa dell'ex-compagno, perso in una realtà onirica che ha distrutto ogni civiltà e società, per quanto programmata o frustrante) è proprio per segnalare una

profonda cesura con la realtà così come la conosciamo. La ripetizione (ovvero la riproposizione di un elemento in più occasioni del testo) del supermercato, così come una costruzione dove il dittico (*Cucumber - Banana*) diventa trittico (+ *Tofu*) e poi polittico (+ *Screwdriver*), e la presenza del personaggio di un'altra serie, come riproposizione di un elemento enciclopedico della memoria che viene ricordato, rende evidente quello che nella fiction contemporanea si è ancora più radicalizzato rispetto ai testi seriali classici, ovvero la forte rilevanza della memoria esofora (quella rivolta all'esterno del testo diegetico strettamente considerato) rispetto alla memoria endofora (quella rivolta all'interno del testo), così come le concepisce la semiologia. "La specificità della narrazione seriale, rispetto ad altre forme testuali, consiste nel particolare equilibrio che va a definirsi fra le due memorie, nella loro intersezione e nel peso che rivestono nell'economia dell'interpretazione testuale" (Colombo, Scaglioni, p.248), e non solo elementi di memoria endofora come la ripetizione (il supermercato appunto), vengono esoforizzati (usati in puntate diverse all'interno del corso della stagione, quindi in unità discrete autonome esterne l'una all'altra), ma l'attività interpretativo-fruitiva dello spettatore trova collocazione in un "macrotesto dotato di una forte coerenza interna, e dentro il quale ottiene una sua precisa collocazione - come pezzo di un puzzle - il micro testo episodico". (Colombo, Scaglioni, p.252). Si tratta di un'osservazione che lascio qui tangenziale, ma che ha molta pregnanza nella lettura di questo testo che, ab origine, è concepito come come una narrazione espansa e come tale prevede la memoria esofora come elemento costitutivo di questa architettura.

Impara a nuotare!

Davies nel 2007 ha confidato:

Riesco a immaginare un uomo che è così arrabbiato da qualcosa di piccolo - il fatto che il suo ragazzo non vuole imparare a nuotare - che si fa prendere da un furore così grande che, in una notte, tutta la sua vita va in pezzi. Non ha nulla a che vedere con l'imparare a nuotare, naturalmente, ha a che vedere con il modo in cui la tua mente si può fissare su qualcosa di piccolo e usarlo come una via a un intero mondo di rabbia e dolore… Se scrivo bene la scena Impara a Nuotare - e potrebbe essere la spina dorsale dell'intero dramma - allora dirò qualcosa sugli uomini gay, sulle coppie, sulla comunicazione, sulla rabbia. [1]

Ebbene, qui, finalmente a molti anni di distanza da quella dichiarazione, l'autore ha scritto quella famosa scena. Lance, dicevamo nel raccontare la trama, invita fuori Henry per un appuntamento e gli chiede di sposarlo, domanda che viene respinta. Lance lo trascina allora a ballare e gli propone una cosa a tre con qualcun altro. Henry accetta, per quanto visibilmente a disagio e poco convinto; rimorchiano Francesco, che è completamente fatto, e lo portano a casa.
Quando Lance e Francesco cominciano a fare sul serio, Henry fa marcia indietro, e cerca di scusarsi, ma Lance continua

spiegando che vuole essere finalmente scopato, visto che Henry in 9 anni non glielo ha mai concesso. Henry allora esce in strada, vede una macchina della polizia e li allerta che in casa sua c'è un uomo che non se ne vuole andare. Francesco, completamente nudo, si comporta come un cane abbaiando e attaccando; la polizia lo arresta e lo stesso fa con Lance, mentre questi cerca di venire incontro al ragazzo spiegando la situazione. Mentre Lance viene portato via, chiede a Henry: "Sei contento ora?". E, di fronte ai vicini usciti di casa a vedere che cosa stesse capitando, si svolge la famosa scena.

Henry (rivolto a lui, ma con un occhio ai vicini): Impara a nuotare. Mi hai sentito? Quella è la cazzo di cosa che puoi fare per me! Impara a nuotare! A ogni vacanza dobbiamo andare nell'entroterra! Oh, no, non possiamo andare in spiaggia! Non possiamo andare al mare! A causa sua! Dovresti imparare a nuotare!
Lance: Dovresti imparare a scopare!
Henry: (gridando e facendo ad un certo punto il mimo di nuotare con le braccia, sempre più rabbioso e sempre guardando anche i vicini): Impara a nuotare! Impara a nuotare! Impara a nuotare! Impara a nuotare!

La loro vita insieme è finita. La sua vita come la conosceva è finita. E montanti paure e risentimenti costruiti in una vita, esposte a carne viva nel momento in cui la relazione va drammaticamente e forse anche un po' melodrammaticamente in pezzi, sono magistralmente condensate in poche battute.

La rivoluzione copernicana che aveva messo in atto *Queer As Folk* riguardava il mettere al centro delle vicende come protagonisti degli omosessuali, mostrati come essere sessuali. L'incipit del remake americano della serie famosamente recita "tutto ruota intorno al sesso". Era il mostrarli, e come protagonisti, che mancava. Non solo nella fiction, ma nella cultura generale però, gli omosessuali, la cui identità, vita e cultura è sempre al centro della preoccupazione artistica di Davies, sono concepiti come persone fortemente sessuali. Qui rimane vero, ma perciò di proposito si ribalta la situazione. La coppia al centro delle vicende è una coppia bianca, non in senso razziale - in quel senso è una coppia mista, Henry è bianco, Lance nero - ma in

senso sessuale, ovvero una coppia che non fa sesso. O meglio, sesso lo fa anche, ma non si tratta mai di sesso penetrativo. C'è masturbazione, spesso e volentieri in stanze separate guardando ciascuno il proprio porno, c'è sesso orale, forse frottage, ma non altro. Henry "è vergine" (1x01). È una realtà forte nella vita vera. L'autore è rimasto affascinato dal fatto che nei sondaggi sugli uomini gay e il sesso una percentuale che varia dal 20 al 40 per cento dichiari di non dedicarsi al sesso penetrativo, dato che non viene mai messo in discussione, ma che in qualche modo rimane segreto. Per questo è diventato il centro della storia. Per Davies l'opportunità è quella di esplorare forme di sesso e di sessualità differenti. Troppo facilmente culturalmente si fa equivalere il sesso con un unico e solo atto, in modo monolitico, ma la realtà è più frastagliata e variegata, e questa è un'occasione per mostrarlo. Il rapporto con il sesso e il suo rinunciarvi, quella che per il deuteragonista diventa ragione di profonda frustrazione, è parte integrante proprio di quello che la serie esamina attraverso Henry. Per il protagonista infatti le ragioni di questa scelta sono molte e si intersecano fra loro: è a disagio con se stesso perché è cresciuto in un'epoca diversa e ha probabilmente interiorizzato dell'omofobia, ha paura dell'AIDS, ha paura del contatto e del possibile dolore…

Nell'eccellente quarto episodio si mette a nudo questa difficoltà di Henry in due momenti successivi. Prima si illustra questo comportamento, con un esempio che risulta in qualche modo umoristico per lo spettatore; poi vi ci si riflette su, lasciando uscire l'amarezza di quello che è accaduto. In quella puntata tutti i personaggi principali hanno un qualche genere di appuntamento che è di tipo relazional-sessuale: Cleo con una vecchia fiamma a cui finisce per raccontare di come cambia il sesso dopo una gravidanza; Freddie con un'amica, incuriosita dalla differenza per lui nell'andare a letto con un uomo o con una donna; Lance con

un uomo con cui alla fine non riesce ad andare fino in fondo; Dean con due uomini che in accordo con lui fingono di rapirlo, per legarlo e sottometterlo a pratiche sessuali. Anche Henry ha un appuntamento, glielo ha fissato Freddie, passandosi per lui e dicendo di essere un 'power bottom', un passivo dominante. Forte di questa identità, Henry pur arrapato, dopo baci focosi, fa di tutto per schivare il sesso con Rupert (Rufus Hound), una volta che questi è adamantino nel dirgli che vuole scoparlo. Quando Rupert si spoglia, Henry è preso dal panico e fa il prezioso dicendo che non concede a tutti il suo didietro. E lo invita ad aprirsi e a raccontargli di sé in modo tale che poi sarà più intimo; suggerisce: "Avremo vera penetrazione. Della mente." Lo spettatore non può non sghignazzare partecipe della sua abilità nello sfuggire alla scomoda situazione. "Sei il passivo dominante più potente che abbia mai incontrato", chiosa Rupert con ammirazione, dopo che si è aperto completamente a partire dall'infanzia, ed è stato ridotto in lacrime parlando della madre, una situazione che Henry gli spiega trovare tropo poco sexy per riuscire ora a pensare al sesso. C'è un certo compiacimento nel vedere Henry sgusciare così abilmente dal percepito pericolo. Questo si trasforma poi in partecipata commiserazione quando sconsolatamente, in un bar con Leigh (Phaldut Sharma), un amico di Rupert, Henry confessa a lui, al pubblico e a se stesso tutta la paura che lo attanaglia, le strategie che ha sempre messo in atto per scappare, le circostanze che ha creato per liberarsi dei vari uomini. I due conversano in modo amichevole ed esplicito, si scambiano 'racconti di guerra' sugli appuntamenti bizzarri che hanno avuto ("gli uomini sono matti"), ricordano il terrore di ammalarsi di AIDS negli anni Ottanta e Novanta, il panico nel vedersi addosso dei lividi per quello che poteva significare ("Come se il sesso non facesse paura a sufficienza") - fanno anche un fugace riferimento agli "iceberg" di una campagna di sensibilizzazione sulla malattia -, si lamentano del porno ("Mi fa pensare che il sesso sia per le persone sexy"), e si rammaricano della cultura dell'atto che è diventata troppo atletica ed idraulica, dell'eccessiva insistenza sul lato B ("Che è successo al davanti?") e dei pregiudizi ("Dobbiamo scopare e essere visti scopare o non siamo abbastanza gay"). Al cuore della conversazione però c'è la grande piaga irrisolta per Henry, il fatto di sentire la pressione a fare sesso e di essere al contempo spaventato dagli uomini: "Trascorro tutto questo tempo a volere il sesso. Di continuo. Ogni giorno. E poi lo respingo". Per arrivare a una conclusione finale: "Voglio solo essere felice".

Basta guardare

Cucumber si avventura anche in un altro territorio inesplorato: quello degli uomini gay di mezza età. La TV troppo spesso si concentra su i cosiddetti demographics dei maschi fra i 18 e 49 anni, perché più interessanti per il bacino pubblicitario, e tutti gli altri rimangono un po' in secondo piano. Anche solo per gli eterosessuali in genere c'è una sotto-rappresentazione di fasce d'età mature, e tanto più perciò nella rappresentazione degli omosessuali che già ricevono evidentemente minore attenzione.

L'interesse della serie si focalizza perciò su persone "nel mezzo del cammin di nostra vita" sia in generale, ma anche specificatamente tenendo conto della differenza che Davies definisce 'sismica' fra le prospettive gay attuali e quelle di anche solo 10 anni fa, in considerazione delle conquiste politico-sociali avvenute in campo di consapevolezza e riconoscimento di diritti umani. Per gli uomini più vecchi "questo ha causato invidia e risentimento: i giovani hanno bellezza e potere, e ora hanno anche la legislazione dalla loro parte" (Radio Times). Loro hanno convissuto con la paura e in qualche caso accettarsi come gay è qualcosa con cui ancora in qualche modo fanno i conti. Henry continua a sentirsi perennemente inadeguato. Anche fisicamente, in una cultura che premia l'essere belli e in forma, si è in una fase di decadimento e non è facile doverlo accettare e doversi

accettare. Si fanno i conti con questi sentimenti. Se il Nathan Maloney di *Queer as Folk* poi era una rarità, ora è davvero possibile trovare teenager gay 'out and proud' e qui ce ne sono degli esempi, in Freddie e Dean. Si è attenti però a non vedere solo il positivo, a non dare per scontato che essere giovani equivalga all'essere felici, anzi, e a ricordare che da adolescenti si tende ad essere più drammatici, e i giovani gay magari attribuiscono al loro orientamento sessuale emozioni che vivono che sono tipiche dell'età e che vivono un po' tutti. Non si sentono capiti. Dean dice a tutti che i suoi lo hanno sbattuto fuori di casa perché non lo accettano, ma la realtà ce li mostra amorevoli e aperti - l'amico Freddie, in un monologo che è anche una riflessione metatestuale sulle tecniche di narrazione (1x02), capisce che mente. È Dean che se lo inventa e si ribella nel cercare una propria dimensione autonoma; poi, nel tempo, si riavvicina ai familiari. È un ragazzo in crisi adolescenziale. Non è trascurato l'impatto della tecnologia, che amplifica l'effetto 'mercato delle vacche' e fa sì che un nuovo incontro sessuale sia distante un click. È difficile da gestire, anche se poi il gruppo di uomini gay maturi se la sghignazza a controllare sulla app di turno le misure, con tanto di foto, del membro del cameriere del locale dove si sono riuniti (1x01).

Nella serie si porta poi all'apice la riflessione sull'omofobia, in una memorabile puntata che si raggiunge in un montare progressivo. Si mostra come, esplicita o latente, e coltivata da secoli di 'interdizione', sia tossica e alimenti quella che già in passato

l'autore chiamava la non-santa trinità: il disprezzo di sé, la paura e la vergogna. Se Henry incarna le ultime due impedendogli di essere felice, Daniel incarna la prima con conseguenze addirittura letali.

Continua a dichiarasi eterosessuale perché non riesce ad accettarsi e, pur cedendo ai suoi impulsi naturali, prova così tanto disgusto per se stesso da finire per agire con violenza, uccidendo Lance. Ci sono sicuramente nel progredire delle puntate 'segnali' che fanno capire che il represso Daniel non è del tutto a suo agio con la propria sessualità, flirta e appare eccessivamente sicuro di sé e della propria mascolinità, e poi si raffredda in modo istantaneo. Ragionevolmente con una certa innocenza dovuta al fatto che è immerso nella situazione, condita dal fatto che si tratta di un uomo da cui è attratto, Lance li ignora. Forse è anche vero che c'è un certo 'panico gay' nel non sapere se si è accettati del tutto, con persone che non si conoscono e che, apparentemente innocue, possono rivelarsi pericolose, ma di fatto questo timore non è esclusivo dell'esperienza omosessuale. È una paura costante negli incontri occasionali anche per gli eterosessuali, o almeno certamente per le donne eterosessuali, come in modo molto divertente ricorda la serie *Crazy Ex-Girlfriend*, quando, nel momento musical, fa cantare alla protagonista che va a letto con un uomo appena conosciuto "please don't be a murderer" (per piacere non essere un assassino). In *Cucumber* Daniel si rivela violento e alla fine proprio un assassino. L'attore, che si macera ma cerca di nascondere agli altri e a se stesso il suo tormento, è stato superlativo. E la progressione è veramente un pezzo di bravura da parte di Davies, che finora si è tenuto distante dalla violenza fisica come stratagemma narrativo. Si riesce a sorprendere con quel colpo di mazza da golf alla testa. È inaspettata e 'casuale' come una morte vera. Ha scritto un dettagliato copione e la regia di Alice Troughton e il successivo montaggio hanno reso alla perfezione la speranza dell'autore che lo spettatore non vivesse questo momento come se qualcuno fosse morto, ma come se si stesse morendo. Ci si è riusciti mostrando la morte dalla prospettiva della vita, una vita ricca, grande, densa di momenti alti e bassi, grandi e piccoli. Ed Henry rimane solo. Ora ha perso tutto. È il senso della violenza anche che è diverso qui, rispetto al grande esposizione che ce ne è sempre in tv, e di cui si vuole rendere consapevole lo spettatore.

Nel corso delle vicende, le preoccupazioni che vengono raccontate sono i classici problemi ‘del primo-mondo’: storie di relazioni, famiglia, sesso, soldi, amore in un contesto relativamente confortevole. Nessuno rischia la vita su base quotidiana, come accade in molte altre parti del mondo. Però un atto di violenza può interrompere il quotidiano distruggendolo. C’è sempre il potenziale perché quel mondo esterno, da cui ci si crede al riparo, e che appare così distante dalla propria ordinaria realtà, possa farsi presente nella propria vita. E non dovrebbe essere inaspettato:

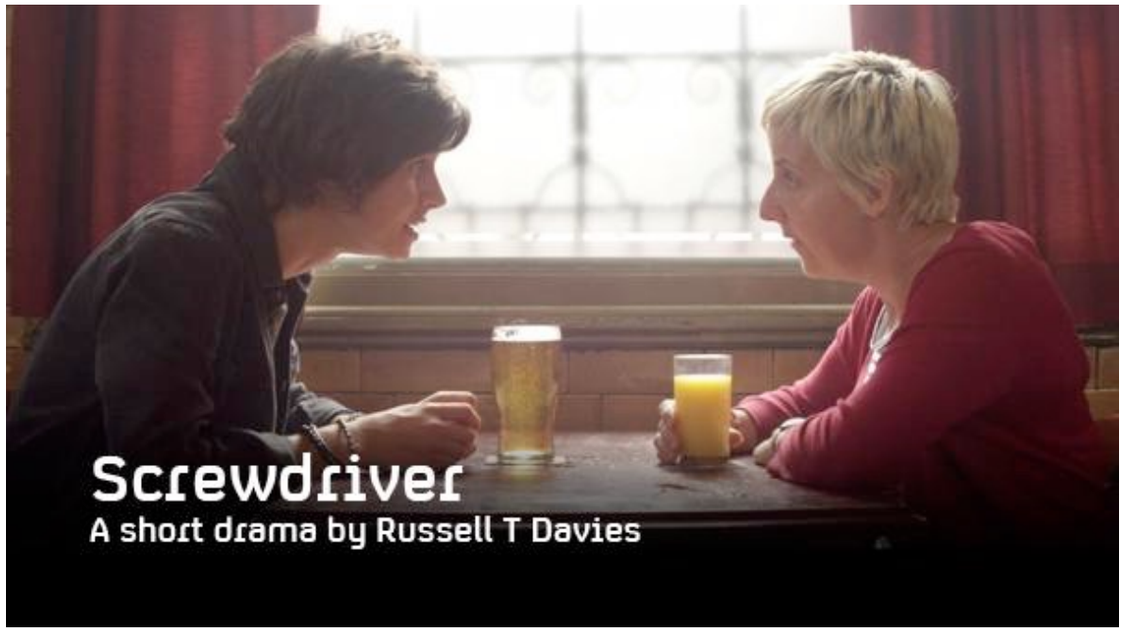
ho voluto far quello specificatamente perché quando scoppia qualche atto violento, nella vita, non esce mai dal nulla. La maggior parte di noi non sarà mai violento. La maggior parte di noi, grazie a Dio. Ma quelli che lo sono… Penso che possa essere visibile. Se solo sapessimo leggere i segni. (…) Così spesso, dopo qualche atto terribile, vedi che la gente dice ‘Sembrava così gentile’ o ‘Era un uomo così gentile’. Io non ci credo. Scommetto che c’era sempre qualcosa di visibilmente sbagliato. Basta guardare! Per cui è così che Daniel è stato ideato. (RadioTimes.com)

Daniel davvero irradia pericolo nel corso di tutto il percorso (gli attori erano stati informati dall’inizio su dove si sarebbe andati a parare), ma come Lance si viene turbati dal suo comportamento senza percepire l’ampiezza del rischi, o comunque sminuendoli, e l’imminenza della tragedia.

La pornificazione della quotidianità

Un’altra colonna tematica portante della serie è la riflessione su - e potremmo dire anche la crociata contro - la ‘pornificazione della realtà’. La questione è sollevata nella quinta puntata quando Cleo scopre che è su suggerimento del fratello Henry che il figlio Adam, eterosessuale che fa soldi con vlog in cui amoreggia con altri ragazzi, ha lanciato un “gioco” online, “Nervous?”, in cui un ragazzo mette la mano prima sul ginocchio di un altro e gli chiede “sei nervoso?” poi sale alla coscia e ripone la domanda, via via andando sempre più su. Ogni video ha più di 90.000 visualizzazioni. Cleo gli racconta furiosa e preoccupata che ha scoperto con orrore che la figlia dodicenne si è comprata di nascosto un paio di pinzette per togliere immediatamente ogni pelo che le cresce sul pube perché manda costantemente foto sullo stato della sua vagina via cellulare ai ragazzi che glielo chiedono e loro dicono che le ragazze sono sporche e puzzano

se hanno peli. Quelle foto dettano chi è e il suo rango, in qualche modo. Henry ascolta inorridito, ma non si rende conto della sua responsabilità finché la sorella non lo inchioda alla verità: è lui con i suoi video che rende legittimo il comportamento del ragazzino che le mette le mani sotto la gonna e le tocca le parti intime chiedendole “sei nervosa?” pensando di essere divertente. Quello che si mette là fuori conta, e ha un potere espansivo maggiore di quanto non si immagini. La tematica qui sollevata viene poi vigorosamente ripresa nel corto di 15 scarsi minuti *Screwdriver* dedicato interamente al tema. Questo segmento satellitare consiste in una conversazione fra la madre Cleo e il figlio adolescente Adam. Prima facie lo si direbbe un dialogo, ma è solo l’espediente retorico per mascherare un monologo, un accorato appello a rimediare all’eccessivo incontrollato flusso di materiale pornografico a cui si ha accesso dall’infanzia, di fronte a una ipoestesia sociale rispetto alla gravità del problema. La conversazione avviene per tappe successive. Inizialmente si mette in tavola la questione nella forma di un quesito di una madre al figlio: hai visto *The Screwdriver*? *The Screwdriver* (Cacciavite), spiega in seguito, è un film pornografico in cui si vede un uomo che si inserisce un cacciavite lungo l’asta del pene. Fra ritrosie e imbarazzi e mezze risposte del figlio e insistenze e inferenze della madre si cerca di scoprire a che età si è visto il primo porno. Alle elementari. Da qui si procede ad una sorta di spiegazione del fatto che c’è stata una realizzazione ad un certo punto. Cleo non vuole essere né all’antica, né conservatrice, ed è consapevole che vedere cose per cui non si è pronti è anche una parte del processo di crescita. Lei stessa ricorda come l’avesse turbata vedere le immagini di giornali porno quando era troppo giovane per farlo. Sono immagini potenti.



Eppure si è sentita dare dell'idiota e ha realizzato di esserlo, perché non si è resa conto della massa senza fine di stimoli pornografici a cui sono soggetti i ragazzi giovanissimi - e fa quasi una cascata di esempi - e con questo dell'entità della questione. Cleo, ma possiamo ben dire Davies, arriva a questo punto alla parte centrale della sua argomentazione, in cui vengono messe da parte quelle che nella vita sembrano avere più rilievo, ma dovrebbero essere in proporzione preoccupazioni secondarie (la Siria, l'Isis, il clima, le inondazioni, le banche del cibo…) e si lancia in un focoso j'accuse, che sa già trova l'antagonismo nelle pretese di libertà di parola, nell'osservazione che è una situazione intrinseca all'era digitale, nell'accusa di luddismo. Cleo si sfoga:

Ci sta sfuggendo la cosa più importante dell'intera nostra civilizzazione. Ci sta sfuggendo il fatto che una marea di pornografia sta inondando le vite dei nostri figli. Viene pompata direttamente nelle loro stanze, sul palmo delle loro mani, nei loro occhi - pornografia esplicita, hard-core, non-stop, in streaming 24 ore al giorno. È feroce, e noi siamo così patetici! Non facciamo nulla. Anzi, facciamo l'opposto.

Nella costruzione del corto, su questo terreno si innesta l'esigenza di non considerare inevitabile questo andamento e la consapevolezza della necessità di fare qualcosa per risvegliare le coscienze. La televisione è il primo strumento che viene immaginato come quello che potrebbe venire in soccorso, e ci si figura la sollevazione generale dei genitori, se alle 9 della sera fossero costretti, attraverso un documentario, a rendersi conto dei materiali che infangano le vite dei loro figli. Però si rileva immediatamente l'ironia del fatto che queste cose non possono essere mostrate in TV. Nei cortili dei giochi e a scuola sì, ma in TV no. E allora che cosa si può fare? Educare, far sì che genitori e figli parlino, sono le strategie suggerite da Adam. A Cleo non basta e la scrittura immagina un'andata all'attacco aggressiva (arresti, siti che chiudono, una guerra con sanzioni come si fa per il petrolio e il territorio, la sottrazione di tecnologia dalle mani dei più vulnerabili). Il segmento si chiude nel subitaneo arrendersi di fronte alla sicurezza che tutto questo non avverrà mai, e nella demoralizzata constatazione che quella sera stessa 50.000 bambini avrebbero visto una donna venire scopata in un garage, e avrebbero reagito non con paura o shock o nemmeno con eccitazione, ma con scherno. Avrebbero sogghignato. "Questa è la fine del mondo", riflette Cleo. *Screwdriver*, intelligentemente, non chiude rassegnato, ma chiude quasi con una richiesta di mobilitazione. L'ultima frase pronunciata - e la palla della risposta è ora in campo nostro - è stata: "che cosa facciamo?". A quella domanda già previamente posta, *Cucumber* ha riposto facendo quello che ha ipotizzato che si potrebbe fare, ovvero ne ha parlato in televisione gridando l'enormità del problema davanti a tutti, ha cercato di educare, ha messo un genitore e un figlio l'uno di fronte all'altro a parlare. Ora la reiterazione della domanda è un appello extradiegetico. La narrazione si ferma lì. E la risposta è la nostra.

Essere gay

Allo stesso modo Davies sapeva dall'inizio quale sarebbe stata l'ultima frase dell'intera serie di *Cucumber*, che in conclusione possiamo ben definire come una esplorazione dell'identità gay ai tempi di Grindr. Si dice che i programmi televisivi andrebbero costruiti partendo dalla fine. La conversazione finale, che avviene in un bar, fra Henry e Freddie, si svolge in questo modo e racchiude in sé il senso ultimo dell'opera.

Henry: (…) Ho solo bisogno di tempo per star seduto a pensare. Questo è tutto ciò di cui ho bisogno. Tanto tempo, per sedermi e pensare. E poi potrei venire a patti con questo.

Freddie: Con cosa?

Henry: Essere gay.

Note

[1] Russell T Davies a Benjamin Cook, in *The Writer's Tale: The Final Chapter*, 06.03.2007, in, Wikipedia - Russel T Davies

Bibliografia

Fresh Air with Terri Gross, *From 'Banana' To 'Cucumber,' New Series Spans The Spectrum Of Sex*, 01.04.2015

Simon Hattenstone, *Life after the Doctor*, in *Radio Times*, 17-23.01.2015

Patrick Mulkern, Russell T Davies: *"I'd long wanted to write a death that feels like a death"*, in "RadioTimes.com", 26.02.2015

Fausto Colombo e Massimo Scaglioni, "Quel che resta della fiction. Le incerte formule della memoria dello spettatore", in Maria Pia Pozzato e Giorgio Grignaffini, *Mondi Seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Link Ricerca RTI, 2008

Keith Uhlich, *'Cucumber' and 'Banana': TV Review*, in *The Hollywood Reporter*, 04.12.2015

Capitolo 4

Daredevil

di Barbara Maio

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Daredevil*

Anno 2015

Stagioni 2 (26 episodi) confermata

Network Netflix

Creatore Drew Goddard

Cast principale

Charlie Cox è Matt Murdock/Daredevil

Deborah Ann Woll è Karen Page

Elden Henson è Foggy Nelson

Vincent D'Onofrio è Wilson Fisk

Rosario Dawson è Claire Temple

Jon Bernthal è Frank Castle

Elodie Yung è Elektra Natchios

Scott Glenn è Stick

Trama

Matt Murdock è un bambino orfano di madre che vive con il padre, pugile fallito. Un giorno, a causa di un incidente, Matt perde la vista. L'evento che gli cambia la vita gli concede, però, anche un super potere così che Matt riesce comunque a percepire cosa abbia intorno, acuendo i suoi sensi e aiutandolo a sentire tutto ciò che lo circonda. Dopo la morte del padre, ucciso per un giro di scommesse illegali e di incontri venduti, Matt finisce in orfanotrofio.

Da adulto, diventato avvocato, apre uno studio legale con il suo migliore amico Foggy. Il loro primo caso li porterà ad incontrare Karen che diventerà la loro segretaria. Ma Matt non si accontenta di difendere i buoni solo di giorno: di notte si trasforma in Daredevil, giustiziere che cerca di difendere i deboli dagli oppressori come Fisk, potente uomo d'affari che vuole il potere su Hell's Kitchen, il quartiere di New York che Matt vuole difendere a tutti i costi. Le avventure notturne di Matt/Daredevil lo porteranno a conoscere Claire, infermiera che lo aiuta a rimettersi in sesto dopo le sue battaglie. E Matt dovrà anche scontrarsi con un altro tipo di vigilante, il Punitore, un uomo disperato che cerca vendetta per

l'uccisione della sua famiglia ed Elektra, sua vecchia conoscenza, anch'essa con una doppia vita.

Il diavolo di Hell's Kitchen

Se c'è un fattore comune che sta segnando l'industria dell'entertainment di questo decennio è sicuramente il mondo dei fumetti e dei supereroi che, grazie soprattutto alla Marvel, sta popolando le nostre giornate di svago. Dopo il massiccio approdo sul grande schermo, ormai da diversi anni anche la tv sta avendo la sua buona dose di eroi. Il caso *Daredevil* è particolarmente rilevante poiché si tratta del primo approccio tra Marvel e Netflix nel tentare di realizzare una serie tv basata su un personaggio dei comics ed indirizzata ad un pubblico adulto. Infatti, le precedenti produzioni di *Agents of Shield* e *Agent Carter* in virtù della loro co-produzione con la ABC, si sono necessariamente collocate in una area più generalista aperta ad un pubblico più ampio, mentre il legame Netflix-Marvel, che dopo *Daredevil* ha prodotto *Jessica Jones* e vedrà a breve l'arrivo di *Luke Cage* e *Iron Fist*, tenta una via, come detto, più adulta, mescolando sesso, violenza, generi, un approccio visivo quasi cinematografico, un formato da

miniserie, un rilascio immediato di tutti gli episodi in contemporanea.

I risultati delle prime due stagioni hanno confermato come la formula sia vincente consacrando *Daredevil* come una delle serie più accattivanti del pacchetto Netflix e in generale del panorama televisivo contemporaneo.

Ma chi è *Daredevil*? Il personaggio viene creato nel 1964 da Stan Lee e Bill Everett con la collaborazione non ben definita di Jack Kirby. Il personaggio divenne particolarmente famoso negli anni Ottanta grazie a Frank Miller che dona al personaggio molti dei tratti più dark che oggi si associano alla sua figura e che si ritrovano nella serie.

Sul grande schermo, la Marvel con la 20th Century Fox aveva già tentato nel 2003 un adattamento che vedeva Ben Affleck nei panni del protagonista.

Le atmosfere dark e le sfumature etiche del personaggio, ben si adattano allo stile Netflix nella creazione di un personaggio che non solo ha "super problemi" (la disabilità visiva in primis) ma pone anche un rilevante problema etico nel suo essere perennemente in bilico tra l'essere un eroe e un vigilante senza regole, nell'eterna contrapposizione tra eroe, antieroe e cattivo. Ed infatti la serie abbonda di riferimenti religiosi e filosofici e per meglio evidenziare le contraddizioni del

personaggio, lavora per contrapposizioni: con Foggy, miglior amico di Matt, ex compagno di università con il quale ora condivide la carriera; con Fisk, entrambi dediti a salvare la città pur se con metodi diversi e con il quale condivide più di quanto voglia ammettere; con il Punitore, altro vigilante che non bada a metodi violenti per raggiungere il suo obiettivo, la vendetta. Ma anche con Claire, che tenta di essere di aiuto alla società in un modo più tradizionale, facendo l'infermiera e districandosi in una vita complicata. Oppure Karen, apparentemente debole ma che mostra la sua forza giorno dopo giorno, senza superpoteri.

Ponendo il nostro eroe a confronto con gli altri personaggi, gli autori costruiscono un personaggio che vive di dubbi e contraddizioni, che non è un eroe senza macchia, anzi, si pone sui margini di un abisso morale che sfuma i suoi confini. Ed infatti vediamo spesso Matt in confessione, alla ricerca di una assoluzione e di una validazione alla sua scelta.

E i confini di cui sopra sfumano sempre di più con l'andare avanti nella serie poiché se Fisk è comunque presentato sin dalle prima battute come l'antagonista, simile ad un gangster vecchio stile, raffinato e romantico ma spietato per il raggiungimento dei suoi fini, nella contrapposizione con Frank Castle, le cose diventano più complicate.

Daredevil vs Fisk

Wilson Fisk è il Big Bad della prima stagione, ricco uomo d'affari ossessionato dai suoi obiettivi di potere e grandezza che convoglia nel suo volere a tutti i costi salvare la città, come Matt, ma con metodi a dir poco discutibili. Fisk e Matt condividono una infanzia difficile all'ombra dei loro padri: quello di Matt è stato ucciso per aver tentato di uscire dalla spirale di violenza e scommesse nel mondo della boxe, morendo nell'unico momento in cui cerca di rialzare la testa. Anche Fisk è orfano ma, in questo caso, è lui stesso ad uccidere suo padre, violento e pericoloso, instillando in lui una inquietudine che lo porterà, da adulto, ad essere in perenne lotta tra amore e violenza.

Vediamo Fisk quasi ipnotizzato davanti al quadro "Coniglio nella neve" nella galleria d'arte della donna della quale poi si innamora. Il quadro, bianco su bianco, sembra richiamare il muro che fissava da bambino mentre il padre picchiava la madre. Da adulto, emancipato dalla violenza familiare e alla ricerca della

sua reale identità, fissa il quadro come a cercare se stesso, il suo posto nel mondo, la sua definizione. Siamo di fronte ad un uomo ossessionato dal fine ultimo e che per questo, è pronto a tutto anche se, a volte, sembra vacillare di fronte alla sua donna, come se la possibilità di una altra vita, segnata dall'amore, possa per un momento essere una reale alternativa. Ma si tratta, come detto, di un momento, e alla fine Fisk, anche grazie alla determinazione della donna amata, continua nel suo percorso.

Si ritrova faccia a faccia con Matt in uno scontro di potere maschile [1]: Fisk è ricco e ben integrato nei luoghi di potere, Matt è povero e fatica a pagare le bollette. Fisk ha come riferimento una figura paterna violenta che ha segnato la sua infanzia, Matt ha in suo padre un esempio comunque positivo, morto per dare finalmente al figlio un esempio alto di moralità, anche se si potrebbe discutere a lungo su come questo atto coraggioso lasci il figlio orfano e solo.

Ma il sacrificio del padre permea la vita di Matt in ogni angolo: anche quando con Foggy stenta ad arrivare a fine giornata per mancanza di fondi, non accoglie la richiesta di lavorare per qualcuno moralmente dubbio. L'essere integerrimi paga in amor proprio e soddisfazione, meno in soldi.

Daredevil vs The Punisher

Diverso il rapporto con il Punitore. Mentre nella prima stagione lo scontro Daredevil/Fisk monopolizza la storia, la seconda stagione appare più frammentata sul fronte degli antagonisti. Questa sfumatura si riflette anche sui due personaggi che si scontrano come di fronte ad uno specchio. Anche in questo caso, come in quello di Fisk, Daredevil si trova di fronte ad un uomo che non ha superpoteri ma ugualmente determinato ha raggiungere il suo scopo. Laddove Fisk puntava sul potere dei soldi e dell'influenza politica, Frank Castle è un uomo che può contare solo sulla sua forza e sul suo addestramento. Ossessionato dalla vendetta verso chi gli ha ucciso la famiglia, è impossibile non provare empatia verso questo antagonista: se, infatti, ci troviamo di fronte ad un killer,

Castle ha una motivazione valida nella quale è facile identificarsi. Infatti, con Daredevil da un lato che ha fatto della regola “non uccidere” il suo credo, il Punitore applica l’opposto verso persone colpevoli ma senza, comunque, andare troppo per il sottile. Ed infatti, nella seconda stagione, sono diversi i momenti nei quali lo spettatore è maggiormente attirato dal modus operandi del Punitore, semplicemente più efficace di fronte ai “cattivi”.

Ma è proprio qui che la serie pone il dilemma morale dell’eroe, la possibilità di scegliere e la necessità di non ergersi al di sopra del bene e del male.

Tutto ciò è amplificato anche dal fatto che Daredevil è umano. Non siamo di fronte ad un alieno alla Thor o Superman, ma di fronte ad un uomo che ha una particolare abilità e la mette al servizio del bene. Ma Matt è spesso battuto, ferito, sconfitto. Quando affronta i cattivi, ne esce spesso in condizioni pietose, ferito e malmesso, tanto da dover ricorrere all’aiuto di chi lo circonda. Anche Castle viene ferito e torturato ma non si ferma, continua comunque a portare avanti la sua vendetta, fine ultimo che può pagare anche con la propria morte.

Tutta l’interazione nella seconda stagione tra i due lati della medaglia ruota sulla domanda: “Come reagiresti di fronte ad un torto subito? Come Daredevil o come il Punitore?”. Il fatto che in molto casi si possa optare per la seconda scelta, fa pensare.

Daredevil vs Elektra

Nella seconda stagione viene introdotto anche il personaggio di Elektra che pone ulteriori problematiche alla scelta di Matt. La donna ha avuto lo stesso mentore, Stick, ulteriore figura paterna per Matt, l’uomo che lo ha addestrato e gli ha fatto scoprire le proprie potenzialità. Elektra è anch’essa in cerca di vendetta ma per Matt qui c’è un legame ulteriore poiché i due hanno dei trascorsi romantici.

La serie però non riesce ad inserire questo personaggio in maniera fluida nella narrazione. Come detto, se nella prima stagione la presenza di Fisk aveva monopolizzato la narrazione ma aveva anche permesso la costruzione di un personaggio complesso e completo, la seconda stagione, non concede lo stesso spazio al Punitore e a Elektra, lasciandoli riusciti a metà. Ma mentre per il Punitore vi sono comunque momenti in cui il personaggio viene approfondito e vive di vita propria, Elektra viene sviluppata solo intorno a Matt e al loro passato che ruota intorno alla comune presenza di Stick. Il personaggio non riesce

ad assumere un contorno ben delineato e rafforza l'idea che la serie non riesca a sviluppare fino in fondo i personaggi femminili. Ed è un peccato perché il personaggio ha portato un ulteriore punto di vista alla missione di vigilante, creando un triangolo tra Daredevil, il Punitore e lei, nel quale lo spettatore rimane spiazzato nel dover decidere da che parte stare. La serie, come per *Jessica Jones*, tenta di sfumare l'orizzonte morale, non pone una linea netta su dove finisca la missione dei buoni e dove inizi quella dei cattivi.

The big picture: Daredevil nel Marvel Cinematic Universe

Nel MCU ormai si sovrappongono film e serie tv nuovi ogni anno, creando un bacino di materiale enorme ad ogni uscita. L'idea di base del progetto Marvel è "tutto è connesso" puntando, quindi, a creare un universo omogeneo nel quale personaggi e situazioni di diversi mondi si incrociano. Nonostante l'interazione tra cinema e tv sia ancora complicata, *Daredevil* si muove in questo universo in maniera lieve ed autonoma. Poche citazioni sparse nella serie ci danno il perimetro nel quale essa si muove: la New York di Matt è quella post-Avengers, dopo la battaglia con l'armata di Loki, scontro che più volte nella serie - ma anche in *Jessica Jones* - viene chiamato "l'incidente". In questo universo, quindi, esistono mostri e alieni anche se poi nella serie essi non compaiono. Nella serie si fa riferimento al pugile Creel che è l'uomo assorbente in *Agents of Shield,* legato alla serie anche perché Matt dichiara di essere cresciuto nell'orfanotrofio St.Agnes, lo stesso nel quale è cresciuta Skye/Daisy e la bike gang "Dogs of Hell" che incrocia Frank Castle è la stessa già vista nella prima stagione di *AoS*. L'azienda Roxxon che compare nella serie è stata già vista in *Iron Man 2* e *Agent Carter*. Inoltre, il personaggio di Daredevil fa parte della futura serie *The Defenders* - prevista per il 2017 -, che lo vedrà combattere al fianco di Jessica Jones, Luke Cage e Iron Fist, ad unire, quindi, storie parallele destinati ad incrociarsi.

Ci troviamo in un unico universo anche se, come anticipato, l'universo televisivo fatica ad integrarsi completamente con quello cinematografico. Infatti, fino ad ora, nessuno dei protagonisti del piccolo schermo è stato promosso al cinema. Il percorso si è svolto al contrario per l'agente Carter e per Phil Coulson di *AoS* ma, guest star a parte, nonostante il *claim* della Marvel, non tutto è connesso, almeno non in maniera completa.

Il caso più evidente è stato proprio in *AoS* che è partito come spin-off di *The Avengers,* ma poi alcune dichiarazioni di Joss Whedon che affermavano come Coulson, morto nel film, resuscitato nella serie e mai riportato al cinema, fosse da considerarsi morto per la storyline principale, hanno creato molta confusione in quanto se è vero che nei film non viene citato *AoS*, non è vero il contrario, laddove gli accadimenti che vediamo sul grande schermo, ultimi quelli di *Civil War*, si ripercuotono sulla serie.

Indubbiamente la Marvel pone meno attenzione ai prodotti televisivi di quanto faccia a quelli cinematografici - gli incassi contano -, però dobbiamo anche considerare come nell'analisi di un prodotto come *Daredevil* & Co. non si debba sempre guardare al cinema per trovare i parametri estetici per una analisi qualitativa. *Daredevil* è televisione, per struttura narrativa ed impostazione visuale, anche se si pone nella parte alta della produzione tv grazie ad un budget superiore alla media che consente una maggiore attenzione al dettaglio, la possibilità di osare per tematiche e violenza, un tipo di riprese che a volte, non sempre, può concedersi degli esercizi di stile. È il caso delle due famose scene, una nella prima stagione (circa 3 minuti) e una nella seconda (circa 5 minuti), nella quale si sperimenta con la mdp. Nella prima scena, Daredevil deve salvare un bambino che è stato rapito. Irrompe nel covo dei rapitori e li affronta in un lungo corridoio con la mdp che segue senza soluzione di continuità il nostro eroe che elimina, uno alla volta,

tutti i cattivi. La mdp avanza e retrocede nel corridoio in una atmosfera da noir. Gli autori hanno dichiarato che la scena ha necessitato “solo di alcuni giorni”. [2] Ma alcuni giorni non sarebbero un lusso che si potrebbe permettere una serie di un network qualsiasi, come ad esempio lo stesso *AoS*. Tanto è stato il successo critico di questa scena che, nella seconda stagione, gli autori hanno alzato la posta, allungando il piano sequenza per una scena ancora più complicata e girata su una lunga rampa di scale.

La regia tenta di catturare lo spirito di Frank Miller lavorando sul passaggio dalla pagina allo schermo. Per questo il *Daredevil* televisivo è, ad esempio, molto più dark di quello cinematografico creato in un’epoca in cui il cinefumetto era molto differente da quello che è oggi. Ed è anche molto diverso dalle altre serie tratte da fumetti: anche uscendo dall’universo Marvel, le serie DC Comics hanno tutto un altro stile, più semplice e mirato ad un pubblico giovane. *Daredevil*, ma anche *Jessica Jones*, tentano una visione più complessa, giocando con il genere noir e con il dramma, utilizzando il chiaroscuro ed elaborati movimenti di macchina per catturare l’attenzione dello spettatore. Ancora una volta è la Marvel a dettare lo stile di questo genere muovendo un po’ tutta la sua produzione verso uno stile più noir. Infatti, anche *AoS* dalla seconda stagione in poi assume un tono più scuro, così come i film della cosiddetta “Fase Due” al cinema. [3]
Si può pensare che il progetto *The Defenders* seguirà questa linea estetica mentre narrativamente unirà supereroi con poteri ben diversi da quelli visti al cinema. Si può dire che mentre gli Avengers si occupano di minacce aliene o di macro-problemi su scala mondiale, i Defenders si occupano di problemi più locali come la mafia newyorkese o lo stalker di turno. Non per questo, però, ci troviamo di fronte a supereroi di serie B: a ben guardare, anzi, questo tipo di supereroi consente una maggiore identificazione del pubblico proprio perché ci si trova di fronte a scenari realistici anche se in un contesto fantastico.
Proprio l’attenzione che nei giorni appena passati ha riscosso queste serie al San Diego Comic Con - il punto di riferimento per queste produzioni e dove è stata annunciata la terza stagione di *Daredevil* -, dimostra come la Marvel abbia imboccato la strada giusta con questo filone che, con l’integrazione di *Agents of Shield*, compone un panorama vario e per tutti i gusti. E per ora il pubblico non sembra ancora sazio.

Note

[1] Sul tema della mascolinità in *Daredevil* cfr. Caroline Siede, *With great power comes themes of masculinity on Daredevil*, *AVClub*, 06.05.2015

[2] Cfr. le dichiarazioni di Philip J.Silvera, coordinatore degli stunt della serie, raccolte da Lucy O’Brien, *That Fight Scene in Daredevil Was Really Done in One Shot*, *IGN*, 12.04.2015

[3] Su questo tema cfr. Piers Britton, *Marvel, Wired? Daredevil and Visual Branding in the MCU*, *Antenna*, 01.05.2015

Capitolo 5

Hannibal

di Eleonora Degrassi

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Hannibal*

Anno 2013

Stagioni 3 (39 episodi) terminata

Network NBC

Creatore Bryan Fuller

Cast principale

Hugh Dancy è Will Graham

Mads Mikkelsen è Dr.Hannibal Lecter

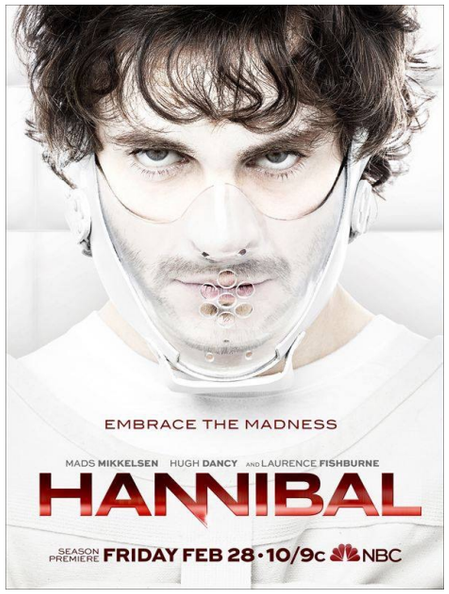
Caroline Dhavernas è Dr.Alana Bloom

Laurence Fishburne è Jack Crawford

Gillian Anderson è Dr.Bedella Du Maurier

Trama

Will Graham è un professore e psicologo criminale che grazie all'empatia riesce a scoprire gli assassini. Jack Crawford, capo dell'Unità di Scienze Comportamentali, lo contatta per risolvere il caso di un serial killer. Al fine di riportare l'equilibrio nella mente di Graham, turbato dopo aver ucciso l'assassino, Jack gli affianca lo psichiatra Hannibal Lecter che in realtà è un pericoloso criminale che si ciba delle sue vittime. Lecter manipola la mente di Will e quella dei colleghi tanto da far credere loro che sia lui il Cannibale. Graham viene indagato per una serie di delitti e in prigione inizia a pianificare la sua vendetta verso Hannibal che fa in modo di scagionare l'amico. Will, cadute le accuse, viene rilasciato dall'istituto di igiene mentale e ricomincia a lavorare. Omicidio dopo omicidio Jack e Will organizzano una trappola per catturare Hannibal che, anticipando le loro mosse, riduce in fin di vita la squadra.



Dopo il sanguinoso scontro, il dottore con una nuova identità fugge in Italia assieme alla sua psichiatra Bedelia Du Maurier. Will, Jack e Alana vogliono vendicarsi del Cannibale che dopo aver mietuto vittime anche in Italia si consegna alla giustizia.

Jack e Will lavorano ancora insieme, con l'aiuto di Hannibal, dietro le sbarre, per trovare Francis Dolarhyde, la Fatina dei denti. Dopo molte indagini il cerchio si chiude Will e Hannibal uccidono Drago Rosso e poi si gettano nel vuoto.

Destini incrociati

Jaques Derrida, in *Forza di legge: Il fondamento mistico dell'autorità*, ha sviscerato la forza grazie alla quale la società si è fondata. “Come distinguere fra questa forza della legge [...] e d'altra parte la violenza che giudichiamo sempre ingiusta?” [1] si chiede il filosofo francese e tale domanda pone le basi anche di molte serie poliziesche e dunque in parte anche di *Hannibal*.

La serie, ideata da Thomas Harris, che prende le mosse dal suo libro *Red Dragon*, e Brian Fuller, costruisce un castello dei destini incrociati in cui i personaggi sono spinti da una forza centripeta, generata da Hannibal, a cui tutto ritorna

Nella prima stagione si racconta la discesa agli Inferi di Will che viene a conoscenza del suo lato oscuro, nella seconda la scoperta di chi è lo Squartatore di Cheesapake e nella terza l'inseguimento di Lecter e del Drago Rosso. Se nelle prime due annate la lotta contro il male è ancora nascosta tra le maglie della menzogna, nella terza la guerra è aperta.

Lo show dilata la storia di Harris, cambia il sesso di alcuni personaggi (Alana Bloom, Freddie Lounds), sposta gli avvenimenti nel tempo e ne utilizza alcune immagini. Restano invariati però lo spirito famelico di Hannibal, l'empatia di Will, e si pongono al centro due grandi elementi, cibo e violenza.

In *Hannibal* l'arte culinaria è fondante e forza originante, non solo i titoli di ciascuna puntata fanno riferimento al mondo della cucina (la prima a quella francese, la seconda a quella giapponese, la terza, in parte, a quella italiana) ma anche la sigla della serie amalgama perfettamente corpo e cibo. Su uno sfondo bianco, vino color rosso sangue forma i volti dei protagonisti come se il sangue e la violenza fossero parte

integrante dell'uomo e anche come se il sangue, della stessa consistenza del vino, fosse bevanda come quest'ultimo.
L'opera rientra nella serialità contemporanea in cui le situazioni vengono portate all'estremo, lavorando intorno al concetto di limite. I protagonisti di questo genere sono tormentati, in bilico tra dionisiaco e apollineo, tra luci e ombre. In questa serie Hannibal Lecter e Will Graham sono personaggi complessi, raffinati, intelligenti e misteriosi, si mostrano e si nascondono, cercano o fingono di cercare la verità per poi mostrare solo la menzogna.
Hannibal è molto simile a Dexter Morgan, protagonista di *Dexter*, entrambi occultano la loro vera natura, fanno parte dell'Istituzione, ma sia Morgan che Lecter uccidono. Sono efferati killer che conoscono perfettamente le regole del gioco, in grado di sparigliare le carte. Sono loro i malvagi, ma se Dexter è un giustiziere, Hannibal è un cannibale che non salva il mondo dai criminali, ma mangia le carni di vittime per lui prive d'importanza.
Il cannibalismo secondo psicologia e filosofia è un atto di dominio, un impulso omicida primario secondo cui, cibandosi della carne, l'antropofago si impadronisce dell'essenza della vittima. Hannibal è ancor di più, invaso da piacere quasi sessuale, consuma la carne, scatena il suo desiderio, annusando il corpo della vittima, toccando gli organi, cucinandoli. Lo psichiatra cibandosi si trasforma in una versione di sé più alta, partecipando così al divino.
La stessa cosa succede quando nella terza stagione la Fatina dei denti per superare la malformazione labiale e palatale (che lo costringe al mutismo quando è Francis Dolarhyde, il sé “normale”) indossa una protesi: quando l'uomo diventa Drago Rosso (nella Bibbia reincarnazione di Satana), alter ego dello psichiatra, è forza oltreumana che addenta le vittime possedendole così anche sessualmente.
Per tornare ad Hannibal, in lui si instaura un circolo vizioso di vita-morte in cui MANGIARE è VIVERE ma è anche MORIRE/UCCIDERE. Introiettando le carni Lecter vince la morte, distruggendo l'altro il suo ego si espande, intona un inno alla forza bruta, quella sadica con cui uccide le sue vittime, ma anche le celebra con gesto poetico e estetico, lo stesso che permea le architetture cadaveriche di cui è divin fattore. *Hannibal* è una serie visionaria, in essa vi è un forte apparato visivo di rara potenza iconica e metaforica, sostenuta da una scrittura ricca, intrisa di filosofia, misticismo e musica.

Vi sono corrispondenze e simboli che non sono sempre espliciti: l'ape (simbolo di Cristo nella 2x04, “Takiawase”) e il cavallo (bozzolo, crisalide in cui si nascondono i corpi, ventre materno mortifero nella 2x08, “Su-zakana”) sono animali che letti in chiave più ampia, talvolta religiosa, rimandano a significati più profondi.
Hannibal prova un piacere erotico quando sfrutta gli esseri umani, assoggetta le loro forze vitali - il “gran mangiatore” usa reni, cuore, fegato, sangue delle sue vittime, trofei dell'atto compiuto, nobilita esseri che sono più simili a maiali (sono vari i punti in comune con Mason Verger che macella maiali). Con *Hannibal* si mette in scena l'economia del nutrimento: egli infatti caccia, cucina e mangia le vittime, quando Lecter converte il corpo in piatti elegantissimi, materializza il suo desiderio d'onnipotenza. Elias Canetti in *Massa e potere* scrive che “è evidente il rapporto tra digestione e potere” [2], dunque il processo dell'alimentarsi può essere paragonato a quello del potere che il sovrano ha sul suddito. Il potente Hannibal dice ai suoi ignari ospiti (Will, Jack, Alana o altri) “Nothing here is vegetarian” (in 1x07, “Sorbet”); con queste parole sottolinea il suo amore incondizionato per la carne; UCCIDERE e CUCINARE sono atti di uno spettacolo visivo, tattile, gustativo e sessuale e la cena è il grande finale. Se *Hannibal* è una serie nera, scura, vicina all'Inferno, alle cripte, alle menti perverse, quando lo psichiatra è ai fornelli la scena si illumina.
Gli organi, estratti dal cadavere, si fanno installazione di un grande artista, totem, ricordi degli omicidi compiuti.
La violenza nell'intera serie si trasforma in pura visione, ne è un esempio la morte di Pazzi per mano di Hannibal: il commissario resta appeso per le budella come dimostrazione della perversione illimitata dello psichiatra. Il corpo dell'agente Beverly Kats, tagliato con minuzia certosina, disposto come oggetto di studio su un vetrino, esposto come in un museo diventa così cadavere estetico. Esplode di colori (2x06, “Futamomo”) il bouquet floreale piantato all'interno di un vuoto e grigio cadavere, albero della vita

nella morte, piantato nel bel mezzo della città, pensato e creato. Il vile “animale comune” viene così ricondotto a Madre Natura - scelta non nuova in *Hannibal* che ritorna alla fonte primigenia grazie a alveari e a funghi che germinano e proliferano - ma ripropone anche lo schema della vita nella morte (un killer inserisce nel ventre di cavalli morti individui morti anch'essi).
L'ultima opera da citare è la tavolozza di colori fatta di pelle umana, incollata insieme da un pazzo omicida; un occhio “non finito” a cui Hannibal partecipa inserendovi al suo interno il corpo del suo creatore, una sorta di riproposizione della Resurrezione di Piero della Francesca. Come il pittore fiorentino si ritraeva nel suo lavoro, così Hannibal aiuta l'ideatore di quest'enorme sonata a colori, prendendo il suo posto e inserendo all'interno l'artista dell'installazione. Il lucernario, attraverso il quale la composizione di corpi si fa occhio, permette all'uomo, incastrato nel suo stesso capolavoro, di guardare verso il Cielo (per l'artista senza un Dio), di scambiare lo sguardo con Lui e di far parte dell'opera, portando a termine il suo scopo.
Qui si inserisce un altro importante discorso che fa da contrappunto alla serie: il rapporto con la divinità. “Dio non esiste” dice il pittore nel 2x02 (“Sakizuki”), forse per uno scontro aperto con l'Altissimo; ma invece Dio è sempre presente, parte integrante dei discorsi di Hannibal. Lo psichiatra è e si sente onnipotente (il killer lancia una moneta in aria per decidere se salvare Bella, la moglie di Jack, o lasciarla morire), ma comprende anche la natura del Creatore, la sua grandezza (anche all'Eterno uccidere deve piacere, 1x03, “Potage”), diventando polo opposto. Dall'ammiratore di Will, Hannibal è paragonato a Giuda (2x05, “Coquilles”), e così, dismessi gli abiti da killer, spogliato dell'aura di intoccabilità, appeso al soffitto, con un cappio al collo sembra provato e pronuncia una frase che pare l'epitaffio di un uomo spaventato, pentito di ciò che ha compiuto: “Life is precious”.
Le parole si scontrano con la filosofia nichilista che aleggia nell'intera opera e anche con l'apologia della morte di derivazione socratica. La morte non è una sconfitta ma è un dono, nel 2x05, “Coquilles”, Fuller inserisce uno dei dialoghi più importanti di Platone, il *Fedone*, in cui Socrate offre un gallo ad Asclepio, dio della Medicina, affinché lo guarisca dalla malattia della vita con la cura della morte in un'interpretazione allegorico/mistica.
Fuller e prima di lui Harris infarciscono di filosofia, psicologia, arte e musica un'opera intensa e totale. È chiaro il riferimento alle

opere di William Blake [3] titoli anche degli ultimi episodi della terza stagione, come anche all'Uomo vitruviano, e ai lavori di Botticelli (nella terza stagione *Hannibal*, per il commissario Rinaldo Pazzi, il Mostro di Firenze, riproduce durante un omicidio *La Primavera* del Botticelli e ora ridisegna il dipinto con Bedelia e Will al posto di Clori e Zefiro) e per estensione all'arte tout court.

Ha un ruolo fondamentale anche la musica, parte integrante dello show - Tobias Budge è il killer che utilizza le corde vocali umane per farne strumenti musicali, Hannibal cita Stravinskij - e contrappunto della storia - come *La cattedrale sommersa* di Debussy nella 1x05 - musica che è utile ad aumentare dramma, dolore, violenza. Le scelte musicali servono per dare spessore e profondità ad una storia che in alcuni casi potrebbe risultare bidimensionale.

Ci sono forti rimandi iconici grazie anche all'opera cinematografica, una fra tutte l'interpretazione emblematica di Anthony Hopkins. Se l'attore americano ha rappresentato con maliziosa crudeltà la mente perversa e sadica del dottore, Mikkelsen presta le carni ad un uomo dall'estrema sensualità e dalla vis erotica debordante, guidato da una fame mai paga e da un'intelligenza esasperata ed esasperante.

“This is my design”

Nonostante il titolo il protagonista indiscusso della serie è Will Graham, personaggio che compare per primo e che ha addirittura una frase-tormentone. L'uomo ha un dono scomodo: un pura empatia che gli permette di immedesimarsi nei serial killer più efferati. Vive per pochi istanti ciò che ha vissuto l'omicida grazie all'immedesimazione; fin dall'1x01 (“Apéritif”) si aziona un cortocircuito da cui è difficile liberarsi.

Il gioco è iniziato, la dicotomia realtà-menzogna è già al centro della scena. Tutti i personaggi indossano una maschera che ne nasconde un'altra, ogni situazione sembra reale ma nasconde una menzogna: i morti non sono morti (Abigail, la giornalista Freddie Lounds), i killer sono vittime (Will, Chilton, Gideon), chi è libero dovrebbe essere in prigione (Hannibal).

Will vive da solo, con i suoi cani, randagi proprio come lui, senza una donna (almeno nella prima e seconda stagione) - mentre nell'opera letteraria ha una compagna e un figlio non suo, come avviene solo nella terza stagione -, senza amici, immerso nel lavoro e nei pensieri.

Non c'è famiglia per Will, l'unica a cui all'inizio può ambire è quella con Hannibal e Abigail, la figlia dell'Averla del Minnesota, l'omicida da lui ucciso. Dopo aver salvato la giovane i due uomini

costruiscono un nucleo bizzarro che il dottore vuole ricostruire inscenando la morte della ragazza, in realtà viva, da lui nascosta. Se per Will Abigail è una vera e propria possibilità di casa, per Hannibal è una possibilità per raggiungere i suoi scopi.

In *Hannibal* le famiglie si distruggono, i killer entrano nelle case, ne uccidono i componenti (1x04), ricostruiscono la comunione familiare per dimostrarne la vacuità, sbranano, inseriscono negli orifizi dei loro componenti specchi (la saga di Drago Rosso nella terza stagione). Tutti sono persi proprio perché non c'è un locus in/a cui tornare - tranne per Jack in un primo momento -, distrutti, anime spaventate; ancora più soli, dilaniati a causa di Hannibal, dopo la mattanza della 2x13, “Mizumomo” (che astutamente ci fanno assaporare nella 2x01 “Kaiseki”).

Il profiler è una personalità borderline, estremamente complessa: se nella prima stagione lo vediamo dimesso e nelle retrovie proprio perché è la paura a governarlo (“fear is the price of imagination”, 1x01, “Apéritif”), nella seconda è dietro le sbarre ma completamente padrone di sé, attivo nonostante le catene, nell'ultima vuole vendicarsi per tutto quello che Hannibal ha fatto ma è ancor più legato a lui (finale di stagione).

Completamente involuto in sé e nella sua immaginazione, più vicino agli asperger e agli autistici che ai narcisisti e sociopatici, Will è animato da incubi terribili, da fantasie straordinarie e orripilanti. Proprio per il gioco dei contrari che costruiscono la serie Will si rende conto di non essersi mai sentito vivo come quando ha ucciso - l'Averla (1x01) e Tier (2x09, “Shiizakana”) - e ancora è innocente e libero proprio nell'attimo in cui diventa assassino (l'orchestrazione dell'omicidio fallito di Hannibal, Randall Tier, la fiera meccanizzata, 2x09 “Shiizakana”). Will si sente potente quando solo pensa di uccidere il suo carnefice, manifestando così quell'ambivalenza tra amore e morte su cui si è molto scritto; del resto anche lo psichiatra ammette di volersi cibare delle carni del nemico con una voce che sembra più quella di un amante che quella di un assassino.

Nella prima stagione Hannibal si fa stampella di Will, si dimostra pronto a guidarlo nella conoscenza del suo disagio; tra un caso e l'altro il legame tra i due uomini si fa più stretto, la psicologia

dell'uno combacia con quella dell'altro. Nella seconda stagione Will, trattato come l'Hannibal della saga cinematografica (in cella, con la camicia di forza e con la maschera), analizza e studia. È evidente ancor di più nella lontananza che il rapporto tra lui e il killer è diventato ancor più intenso; anche il profiler mente, manipola e inscena (la morte di Freddie Lounds, il corpo esposto di Tier) per entrare in sintonia con l'altro. Nella terza stagione il legame tra i due è ormai talmente stretto che Will, liberatosi dal palazzo della memoria (Abigail e la mattanza di quella tragica notte), in Chiesa, di fronte ad un cuore, formato con il corpo di un cadavere, dà il suo perdono al suo più grande amico che è all'ascolto.

“I never feel guilty eating anything”

Il dottor Lecter dandy crudelissimo, colto, elegante, si sublima nel cibo, disprezza la maleducazione e la volgarità - per lui “la scortesia [di Mason Verger] è una deformità inconcepibile” (2x07). Lecter “rovescia l'archetipo narrativo del Dottor Jekyll e mister Hyde” [4], ma in senso diverso infatti non è “più l'uomo che diventa mostro” [5], ma neanche “il mostro che cerca di diventare uomo” [6]; è invece l'“eroe psicopatico al servizio della comunità” [7] che nascondendosi attraverso vestimenti sociali è visto come esempio di virtù.

Hannibal mostra l'uomo che vive nella sua bestialità, nascosta dietro schemi sociali: è più facile per la comunità credere colpevole Will Graham, debole, instabile, fragile, ossessionato da incubi terribili che non il rispettabile psichiatra. La stessa sorte del

profiler capita a Peter Bernardone (1x08, “Fromage”), uomo evidentemente provato, debole che viene convinto dal suo assistente sociale, il vero colpevole (un altro Hannibal), di essere reo di alcuni omicidi.

Dall'altra parte è anche vero che la bestialità in questa serie si annida come un cancro lungo tutte le direttrici diegetiche: Mason Verger è brutale, depravato, compie sulla sorella qualunque tipo di violenza (strappa il feto dal ventre materno per metterlo in quello di una scrofa), gioisce del dolore. Francis Dolarhyde è luciferino, predestinato sotto tutti i punti di vista, compie azioni terribili per avvicinarsi a Satana (visionaria ed epica la sequenza in cui l'uomo si prepara atleticamente nudo sotto la luce della luna) e infine Randall Tier, senza un'identità precisa, si veste da bestia meccanica per commettere gli omicidi.

Pieno di letteratura, musica, filosofia; Hannibal è carismatico e affascinante tanto da irretire.

Lo psichiatra si è costruito una maschera di affidabilità; come accade nell'epica gioca con l'identità, nascondendosi e rivelandosi. Nel quinto episodio della quinta stagione Gideon, una delle tante vittime dello psichiatra, messo in carcere perché considerato il Cannibale, definisce Hannibal “the Devil, the Smoke”.
Conquista Alana Bloom cucinando per lei, accarezzandone il corpo, come clavicembalo e theremin, componendo al pianoforte, dimostrandosi anche fine musicista. Irretisce Bedelia Du Maurier e la muove come farebbe un burattinaio: in passato la ha indotta ad uccidere un paziente e ora la induce a scappare con lui in Italia (2x13) vivendo all'insegna dell'arte e della morte (nella terza stagione).
La manipolazione dunque è uno degli elementi fondamentali della serie ed è incarnata da Hannibal che gioca con Will, con Miriam Lass - la tirocinante scomparsa che ritrovata spara al Dottor Chilton, credendolo il Cannibale -, col Dottor Chilton - farebbe di tutto per fama e successo. Usa anche i ‘malati’ spingendo Randall Tier e Francis Hyde ad uccidere (Will) e anche Margot Verger (il fratello) per la sua fame di violenza e di oscurità.

Lo psichiatra fa in modo che tutti dubitino non solo di se stessi ma anche degli altri: Gideon, Chilton, lo stesso Will diventano ipotetici serial killer ma se i primi due sanno di non esserlo, Graham no. L'uomo è un ragno che tesse una tela intricatissima e il più delle volte impalpabile, è un animale vorace che insegue e fa inseguire le sue prede, le stuzzica, le usa e le ingoia.
Hannibal sembra optimus civis ma in realtà è un Wendigo, un cervo nero che abita i sogni di Will. La creatura mitologica dei nativi americani è uomo-animale, spirito demoniaco, divoratore di uomini, con fisico emaciato e corna. Will associa il Wendigo a Hannibal (prima solo un input nei pensieri, poi una sovrapposizione), ma immagina anche di subire egli stesso una trasformazione, dalla sua schiena fuoriescono corna terribili: il male è insito in lui.

I palchi e le corna sono elementi che ritornano nella serie, proprio per rappresentare il male, non a caso l'Averla del Minnesota ha un'intera stanza tappezzata di corna di cervo e in essa viene ritrovato il corpo impalato di Marissa Schurr (1x03, “Potage”), stessa sorte capita al giudice del tribunale

Andrew Sykes (2x03, “Hassun”).

Nella prima stagione Hannibal è belva terribile, spietata e priva di scrupoli, sbrana, ordisce, droga il paziente tanto da fargli perdere le coordinate, gli induce attacchi epilettici, mente sul suo stato di salute ma in fondo è l'unico amico che ha. “Vide cor meum” esclama metaforicamente al compagno come a presentarsi ormai privo di difese. Nella seconda stagione, quando il suo progetto sembra essersi compiuto (Graham è in prigione) Hannibal ha perso l'appetito, sente la mancanza di Will e si sente ancor più vicino a lui quando ha preso il suo posto: “I got to be Will Graham today. I stood in Will's shoes, looked though his eyes, and i saw death how imaginated he woold see it”. Nella terza qualcosa si è smosso; l'uno fugge dall'altro che a sua volta l'insegue. Si odiano profondamente come si desiderano, l'uno necessita dell'aiuto e della presenza dell'altro e a questo si aggiungono due momenti propri dell'amore: perdono-tradimento.

Hannibal e Will: Achille e Patroclo

Bedelia chiama Will, moglie di Frankenstein, Freddie Lounds sul suo giornale definisce Graham e Lecter Murder Husbands. Ormai è chiaro a tutti che sono uniti da un legame particolare, sono nakama, amici intimi, e non a caso sono paragonati ad Achille e Patroclo (2x12, “Tome-wan”). Come le due figure epiche anch'essi sono stretti da un doppio filo rosso (il finale dell'ultima stagione: Will si getta dalla scogliera assieme allo psichiatra). Achille/Hannibal ha un solo punto debole, Patroclo che nell'epica muore per lui. Il nostro Achille perde lucidità quando capisce di aver mal riposto la sua fiducia e la sua violenza (2x01, “Kaiseki” - 2x13, “Mizumomo”) è quella dell'innamorato tradito. Il nostro Patroclo indossa per scelta di altri l'armatura di Achille, in questo caso la maschera del serial killer, quando scopre l'intrigo la sua sofferenza è dettata dal sapere cosa è in grado di fare Hannibal. Come le schiave per Patroclo e Achille sono compagne intercambiabili, così per i due uomini le donne sono poca cosa rispetto a ciò che sono l'uno per

l'altro. Il grande mangiatore, come Achille, non ha trovato moglie, nonostante la pantomima in Toscana (in cui Hannibal e Bedelia sono sposati), e per gelosia non vuole che nessuno stia accanto al suo 'Patroclo' - Abigail, Alana, Jack, Margot e il bambino che porta in grembo, addirittura la moglie di Will vengono allontanati. È un momento straziante quello in cui Hannibal (2x13 Mizumomo), distrutto, atterrito e arrabbiato per l'onta subita, accoltella l'amato in un abbraccio disperato e lunghissimo: la bestialità di Hannibal è al suo apice, si scaglia su quelli che erano i suoi amici come una belva inferocita. Ancora una volta però la serie gioca con i suoi personaggi ribaltando la situazione: l'amante perdona sempre l'amato, la lama, infilata nelle carni di Will, lo lascerà sopravvivere.

Un'altra scena fondamentale è quella dell'amplesso (2x10, "Naka-Choko") tra Alana, Hannibal, Margot e Will, i quattro personaggi si baciano, si toccano, si sentono, i volti dell'uno si scambiano con quelli dell'altro nel gioco del montaggio. Geometrie, oscurità, erotismo musica tensiva e ansiosa suggeriscono l'interscambiabilità delle coppie (le due donne nella terza stagione avranno una relazione tra loro).

In queste tre stagioni Harris e Fuller hanno messo in moto una sinfonia di corpi e sangue, verità e menzogne che si compone soprattutto grazie ai suoi due protagonisti mettendo in secondo piano le storie verticali. In un crescendo inesorabile 'l'eroe' si dilata, si modifica, investe la scena col suo proteiforme e schizofrenico essere spargendo attorno a sé morti e deliri. Il salto nel vuoto chiude un cerchio che ha al centro violenza e soprattutto il rapporto tra i due protagonisti.

Note

[1] Jaques Derrida, *Forza di legge: Il fondamento mistico dell'autorità*, 1994, p.53

[2] Elias Canetti, *Massa e potere*, p.1230

[3] *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun, The Great Red Dragon and the Woman Clothe with The Sun, The Great Red Dragon and the Beats from the Sea* e *The muber of the breat is 666*

[4] Luca Bandirali, Enrico Terrone, *Filosofia delle serie tv dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis, 2012, p.84

[5] Ibidem

[6] Ibidem

[7] Ibidem

Bibliografia

Luca Bandirali, *Enrico Terrone, Filosofia delle serie tv dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis, Udine-Milano, 2012

Elias Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano, 2004; ed. or. Masse und Macht, Hanser, 1960

Eva Cantarella, *Secondo natura - La bisessualità nel mondo antico*, Bur, Milano, 2010

Jaques Derrida, *Forza di legge: Il fondamento mistico dell'autorità*, Bollati Boringhieri Editore 1994; ed. or. Force de loi: Le fondement mystique del l'autorite, Galilée, Paris, 1994

Aldo Grasso, Massimo Scaglioni (a cura di), *Arredo di serie – I mondi possibili della serialità americana*, Vita e pensiero, Milano 2009

Capitolo 6

Hinterland

di Daniela Pizzuto

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Hinterland*

Anno 2013

Stagioni 2 (9 episodi) confermata

Network S4C, BBC One Wales, BBC Four

Creatori Ed Thomas e Ed Talfan

Cast principale

Richard Harrington è DC Tom Mathias

Mali Harries è DI Mared Rhys

Alex Harries è DC Lloyd Ellis

Hannah Daniel è DS Siân Owens

Aneirin Hughes è Chief Supt Brian Prosser

Trama

Aberystwyth, Galles. L'ispettore capo Tom Mathias è appena stato trasferito alla locale centrale di polizia dal MET di Londra. Al suo arrivo trova ad accoglierlo un delitto orribile e una squadra investigativa non esattamente entusiasta della sua presenza; lo stesso superintendente capo Prosser non perde di vista le sue indagini e i suoi movimenti. In una realtà chiusa e rarefatta che fatica ad accettare gli estranei, e in cui l'estraneo si mantiene distante alla ricerca di espiazione per un non ben precisato momento oscuro del suo passato, la campagna gallese si anima di personaggi solitari e di crimini cruenti, maturati nel chiuso delle villette isolate e nelle paludi aperte in riva al mare, nelle gelosie familiari e nei contrasti di vicinato vecchi di decenni, nei segreti e nei silenzi. Ma nessun caso è mai realmente chiuso e nessuna storia scivola via senza lasciare conseguenze, e l'ispettore capo Mathias e la sua squadra dovranno sforzarsi di gestire situazioni (professionali e non) sempre più gravose, nell'illusione di non farsi coinvolgere più di quanto realmente necessario.

Devil's Bridge

C'è un uomo che corre per la campagna, lungo la costa. Ha una felpa blu, pantaloni lunghi, guanti pesanti. Il cielo è grigio, umido; in lontananza si sente il rumore dei gabbiani. L'uomo raggiunge un caravan - come quelli che i giostrai usano per girare le piazze - parcheggiato sul pendio che scende verso il mare, si siede sui gradini, ansima. L'interno del caravan è allestito e vissuto come una minuscola casa trascurata: le tende consunte, una camicia appesa all'infisso di una finestra, gli stivali abbandonati sul pavimento. Beve, guarda fuori. Suona un telefono, suona un cellulare. La striscia moschicida mostra il suo raccolto di vittime. "Mathias" risponde. Un graffio di violoncello, e parte la sigla.

La scena successiva si apre su un lungo viaggio in macchina in mezzo al niente. Serpenti di strada asfaltata, stretta, tortuosa, che si srotolano tra le infinite *marshes* gallesi, le case rurali, i villaggi isolati. La luce cambia, si fa mattina. Le strade sono sporche, le macchine sono sporche, macchiate dal fango. Poche case bianche si stagliano sullo sfondo, solitarie, in mezzo alla foschia-non foschia della campagna.

Mathias arriva sulla scena del crimine. Lo accoglie un collega, Lloyd Ellis, che lo scambia per un civile e gli dice di allontanarsi, in gallese. Lo accoglie una collega, Mared Rhys, che gli porge le pattine e gli dà i dettagli del caso, in inglese. Non sembra particolarmente colpita dalla sua presenza. La vittima è Helen Jenkins, 64 anni, devota frequentatrice della chiesa locale, senza figli e senza parenti stretti. A trovare "the carnage inside" è stato il predicatore Eurof Daniel, venuto a controllare che tutto fosse a

posto, preoccupato dall'assenza di Helen alla funzione mattutina. Il pavimento è coperto di sangue, punteggiato dai cartellini identificativi. Non c'è spazio per passare senza inquinare le prove, se non su piccoli predellini di plastica o metallo a ridosso dei muri. Nel bagno, che ha visto giorni migliori, la vasca è colma di un liquido rosso scuro, con grande probabilità sangue solo vagamente diluito; a terra asciugamani sporchi, un dente spezzato. Il sangue incrosta le pareti, i rubinetti, le superfici di ceramica, gli asciugamani che giacciono semi spiegati per terra e sul piano della vasca. Dall'acqua emerge un rossetto di un rosso acceso, aperto e dalla punta ammorbidita e ammaccata. Lascito di "another wild night in Aberystwyth"? Possibile, certo, ma improbabile.

Dalla scena del crimine mancano due elementi fondamentali: la vittima e la sua macchina, una Rover piccola ma grande a sufficienza per trasportare un cadavere. È domenica mattina, e il

primo giorno di lavoro dell'ispettore capo Mathias: nessuno dei due è iniziato particolarmente bene.
A terra trovano un quadro col vetro infranto: *Salem*, di Sydney Vosper. "The devil's face is said to be hidden in the folds of the Welsh lady's shawl. My grandmother showed it to me when I was small. It still gives me the creeps." dice Mared. Indica lo scialle nel quadro "Do you see it?". Mathias scuote la testa "Perhaps you're not looking hard enough, sir." Ma Mathias non sembra influenzabile da antiche superstizioni. "Perhaps I need the help of your grandmother." le risponde, e la cosa finisce lì.
Gli indizi raccolti fino a quel momento non sono incoraggianti: ci sono tracce di scarpe diverse nello chalet, nessun segno di effrazione, né di una rapina degenerata in delitto. Helen Jenkins ha preparato dei vestiti puliti, ha aperto l'acqua della vasca e si stava preparando per uscire, forse per incontrare qualcuno - ma chi? Il predicatore Daniel? L'uomo che le stava costruendo una barca dietro casa? - ma per qualche motivo è stata assalita brutalmente, colpita con un'arma da taglio, trascinata fuori da casa. Le hanno persino strappato alcuni denti. Senz'ombra di dubbio l'assalitore voleva che soffrisse, e molto, e questo potrebbe essere collegato al passato di Helen Jenkins a Pontarfynach, un istituto minorile di cui era stata direttrice dal 1979 al 1996, fino alla sua chiusura. Siân Owens, ultima componente della squadra, fa notare che l'istituto ora è stato convertito nel Devil's Bridge Hotel, a venti minuti circa da Aberystwyth.

Devil's Bridge è un luogo evocativo, meraviglioso nella severità della sua conformazione, nella gola profonda e nel torrente tumultuoso sovrastati da un complesso ponte a tre livelli che, si dice, sia stato costruito dal diavolo stesso, imbrogliato da una vecchietta del posto che voleva recuperare una mucca rimasta sull'altra sponda; l'albergo, visto da fuori, sembra solo un innocuo casermone di campagna in pietra a vista, inconsapevole custode di memorie di orrori. Mathias parla con la proprietaria, Agnes Jones, affacciato dal parapetto del ponte più alto. Piove. Ci sono rivoli di sangue che scivolano lungo la balaustra: forse questo è davvero il posto in cui è stata trascinata Helen Jenkins? Mathias scende lungo le scale ripide che portano al torrente (la corrente è forte, fortissima), scende lungo la scarpata (umida, selvaggia e scoscesa), trova una catenina in mezzo al muschio. Scende ancora, si ferma in mezzo alla boscaglia nei pressi di una cascatella e lì, arenato in una piccola ansa, trova il corpo gonfio e

freddo della vittima. “The killer was making a statement” commenta Mathias. “He was bringing Helen Jenkins home.”
Scavando nel passato di Helen Jenkins, molto meno limpido di quanto ci si aspetta da una donna anziana sola e devota, emergono resoconti agghiaccianti degli anni di Pontarfynach: è facile supporre che dei quasi cinquanta ragazzini ospitati nei diciotto anni di direzione dell’istituto, molti avrebbero voluto vederla morta. Nel corso degli anni molti se ne sono andati, alcuni sono entrati nell’esercito, altri sono diventati piccoli criminali. Tra quelli ancora residenti ad Aberystwyth, la squadra di Mathias ne isola tre: Hywel Maybury, un ragazzo che lavora presso la sala giochi locale e che sembra avere un rapporto stretto con Helen Jenkins; Catrin John, una giovane madre dal passato burrascoso ma un presente tranquillo, completamente realizzata dopo la nascita della figlia Awen; e Jenny James, incline a piccoli crimini e amica del cuore di Catrin ai tempi dell’istituto. In un secondo momento all’elenco viene aggiunto Byron Rodgers, giardiniere e tuttofare direttamente agli ordini di Helen Jenkins, altrettanto sfruttato e maltrattato all’epoca quanto i piccoli ospiti.
Mathias torna a Devil’s Bridge per un secondo sopralluogo. Parte dell’edificio non è mai stata completamente ristrutturata, da un lato perché le autorità non potevano sobbarcarsene i costi, e dall’altro perché il marito di Agnes è morto prima di completare l’opera. “It’s still the Pontarfynach Children's Home up there”, dice Agnes. Nelle stanze all’ultimo piano gli infissi in legno sono ricoperti di incisioni, scarabocchi e nomi di bambini. Ci sono teli di plastica appesi alle pareti, cassettiere piene di vecchi documenti e fascicoli sui piccoli ospiti dell’istituto che le autorità non hanno mai portato via, e nastri in super 8. Da uno degli abbaini Mathias scorge una spirale celtica nel giardino. Il cielo plumbeo non fa nulla per migliorare l’atmosfera cupa che avvolge l’edificio. Prima di andare, prende in prestito il registro delle presenze nell’albergo negli ultimi tre anni: magari Lloyd riuscirà a trovare qualche informazione utile.
Mathias è solo nella stanza operativa a esaminare le foto della scena del crimine, mentre indugia con lo sguardo sul quadro di Vosper, sui visi dei bambini nelle fototessere appese al muro; è

nel caravan illuminato in toni di seppia a guardare il breve video in super 8: il gruppo di ragazzini, una giovane Helen Jenkins, un sorridente Hywel Maybury vicino a lei, Catrin John e Jenny James coi capelli lunghi sorridenti mentre salutano in camera, di nuovo Hywel che tiene per mano Helen e saluta. Salgono tutti su un pulmino. Corrono. Sono al mare. Primo

piano su Catrin e Jenny tra le cannette delle marshes, guardano in camera e sorridono. Fine.
Ma è più di una semplice dedizione al lavoro e ricerca di un colpevole. Il caso è un'ossessione per Mathias, che torna per l'ennesima volta a Devil's Bridge, torna a guardare la spirale celtica (mentre qualcuno osserva furtivo dall'abbaino dell'albergo), torna di nuovo all'ultimo piano a frugare tra i cassetti, dove trova una piccola scatola di latta piena di dentini. Sente dei rumori, pensa che sia Agnes, ma la vede fuori col cane. Apre una porticina minuscola che porta su un corridoio minuscolo e una stanzina (ci sono attrezzi da dentista abbandonati in un angolo), corre, un'altra stanza, un'altra porta, un pertugio, un'altra stanza, e Hywel Maybury, che subito scappa - Maybruy, che è uno dei sospettati del delitto. Mathias lo insegue dappertutto, dentro, fuori, lo immobilizza sul prato. Hywel Maybury urla, rabbioso, poi si calma. Nel frattempo, Jenny Jenkins arriva alla stazione di polizia e si costituisce. Dice di avere ucciso lei Helen Jenkins.
Ma la confessione di Jenny è piena di incongruenze: l'arma dell'aggressione (un vaso), con cui l'ha colpita in testa e in bocca, facendole cadere dei denti ("She took out our teeth with no anaesthetic, liked seeing us suffer. I gave her a taste of her own medicine."), le modalità del delitto (colpita con un coltello e poi trascinata nella sua auto) e dell'occultamento del cadavere ("You took her out of the car and lifted her over the parapet on your own?" chiede Mared. "Devil's Bridge is a long way to go with a body in the back of the car. Weren't you worried about being caught?"). Mared non le crede; Lloyd, che è lì con lei, non le crede: è chiaro che mente per proteggere qualcuno. Nell'altra stanza l'interrogatorio di Hywel Maybury va altrettanto male, ed è altrettanto chiaro che, nonostante le prove lo collochino sulla scena del crimine, il suo legame con Helen Jenkins ("I wanted her to know that I needed her to be like a mother is. And I wanted her to need me like a son... and she did. It was our secret... so I told nobody.") è ben diverso da quello con gli altri bambini dell'istituto: non può essere stato lui. E non può essere stato nemmeno Byron Rodgers, questo Mathias lo sa. Ma sa anche che Pontarfynach deve nascondere un terribile segreto, segreto che di sicuro anche Rodgers conosce, e che ha portato all'omicidio di Helen Jenkins. Rodgers non risponde alle domande, se non sul significato della spirale in giardino ("It's been there for years. […] It's about the journey you make. Between life and death.").
Dall'analisi delle presenze a Devil's Bridge, Lloyd scopre che negli ultimi anni una tale Emma Jones si è registrata nella stessa stanza (la 10), nella stessa data (il 28 gennaio) con lo stesso indirizzo (quello di Jenny James): forse è la stessa Jenny sotto falso nome? Ogni anno per tre anni, a parte questo - lo stesso giorno in cui è stata uccisa Helen Jenkins. Mathias mostra quindi ad Agnes una foto recente di Jenny, ma non è lei la misteriosa ospite; le mostra allora una foto di Catrin John a 17 anni: è lei (non è cambiata molto).
Il castello di carte comincia lentamente a crollare. Di nuovo sotto interrogatorio, Jenny racconta a Mared di Catrin e della loro vita a Pontarfynach, dei maltrattamenti subiti, di come l'amica sia stata

stuprata a 13 anni senza conoscere il nome del colpevole, di come Helen l'avesse isolata da tutti loro per i lunghi mesi della gravidanza e di come le avesse portato via la bambina, Emma, pochi giorni dopo la nascita. A casa di Catrin, Mathias incalza il marito, che non sembra poi conoscere la moglie tanto bene: è vago nelle risposte, si contraddice, non sa dire dove si trovi la moglie, esce di casa dimenticando la bambina che dorme al piano di sopra. La verità è che però non c'è nessuna bambina, ma solo una bambola amorevolmente vestita e adagiata nella culla, simulacro della piccola Emma e della piccola Awen, nata morta proprio pochi anni prima.

Mathias corre ad avvisare Byron Rodgers, ma lo trova riverso a terra, in fin di vita, con un grosso coltello conficcato nel petto. Non ci sono speranze che possa sopravvivere, ma con le ultime forze ha lasciato una traccia: una spirale tracciata nel sangue. Mathias e Mared corrono allora a Devil's Bridge, ma Catrin non è più lì: Agnes racconta di averla vista perdere la testa alla vista di uno dei quadri appesi alla parete: Salem, di Sydney Vosper.

Trovano Catrin nella piccola chiesa di campagna del predicatore Daniel. Lo minaccia con delle forbici. È fuori di sé. Mathias le parla con gentilezza, la sua voce è triste, il suo sguardo è triste: non sembra un ispettore sul punto di arrestare un pericoloso omicida. Le chiede di fidarsi di lui, perché è un investigatore, e il suo lavoro è quello di trovare le persone scomparse: insieme potranno ritrovare la piccola Emma. Ma Catrin sta degenerando, è in un mondo tutto suo, imprigionata nel passato. In un ultimo tentativo di farla desistere, Mathias fa entrare anche Jenny, e qualcosa comincia a cambiare: le parole di Jenny la tranquillizzano, la riempiono di speranza ("I know where Emma is."), per poi straziarla nel profondo quando le confessa di avere ucciso lei la bambina ("So I took her breath away... So that she'd be with the angels. Always with the angels.") perché voleva che Catrin restasse per sempre solo con lei ("I did it because I love you. I love you."). Catrin urla di dolore e si scaglia su Jenny, ma Mathias la blocca e la disarma, la abbraccia e la consola mentre si dispera.

Helen Jenkins aveva nascosto l'accaduto, raccontando al predicatore come la bambina fosse morta nel sonno. Non aveva motivo di dubitare della direttrice e ogni scandalo avrebbe solo nuociuto alla reputazione dell'istituto, per cui aveva benedetto la piccola per un'ultima volta e l'aveva seppellita assieme a Helen e a Byron. "I think I know where" dice Mathias. "Byron was trying to tell us."

Mathias, Mared e altri poliziotti scortano Catrin a Devil's Bridge davanti alla spirale celtica. Mathias le toglie le manette e la porta al centro, davanti alla grossa pietra bianca. Catrin capisce che è il luogo in cui è sepolta la sua bambina. Abbraccia la pietra, piange. Agnes osserva la scena dalla finestra della stanza n.10. Mathias guarda Mared, non scambiano una parola: è finita.
Alla centrale di polizia, il Sovrintendente Capo Prosser controlla Jenny James dalla finestrella della sua cella. A casa, Mathias guarda di nuovo il super 8 con Jenny e Catrin bambine che sorridono in mezzo alle cannette. Fuori il cielo è scuro, Mathias corre, con la solita felpa blu. Ansima. Buio.

What you see is what you get

Ambientato nella regione del Ceredigion, Galles, nella città marittima di Aberystwyth, alla confluenza dei fiumi Ystwyth e Rheidol (il suo nome, infatti, significa letteralmente "foce dell'Ystwyth"), *Hinterland* è un procedurale classico, vecchia maniera, in cui la squadra di detective, capitanata da un ispettore ombroso e con un passato tormentato, risolve orribili crimini con l'uso dell'ingegno e dell'investigazione, facendo affidamento solo quanto basta sulle moderne tecnologie. Aspettatevi quindi la ricerca di impronte e di tracce di DNA, ma nessuna delle risoluzioni stupefacenti e dalle animazioni sofisticate a cui serie quali *CSI - Scena del crimine* (in tutte le sue incarnazioni) ci hanno abituato. Per questi motivi - la concentrazione sul lavoro forense, la limitatezza dei mezzi, la sobrietà degli studi - *Hinterland* è infatti filologicamente più vicina al nuovo filone del noir scandinavo moderno (*Forbrydelsen*, nota altresì come *The Killing*), alle più recenti serie investigative britanniche (*Broadchurch, The Fall, Wallander*), ma anche a serie europee un po' demodée del secolo scorso (*L'ispettore Derrick, Il commissario Köster*), piuttosto che ai procedurali made in Hollywood del nuovo millennio. Non c'è traccia di sparatorie e inseguimenti mozzafiato, di scontri testa-a-testa coreografati, di un protagonista che agisce oltre la legge in nome della Patria, di Dio e della Famiglia.
L'essenza di *Hinterland* è già tutta racchiusa nei circa 100 minuti di running time in "Devil's Bridge", nei suoi paesaggi brulli e severi e svuotati di costruzioni ed esseri viventi, nei suoi personaggi tragici ma profondamente umani, nel freddo che si respira sulle marshes e negli instabili rapporti tra le persone. *Hinterland* ruba a mani basse dagli stilemi delle serie nordiche per raccontare una storia già vista ma in un contesto meno usuale, luminoso ma freddo, piovoso, soffocante. *Hinterland* ripropone infatti alcuni elementi tipici del crime drama, tra cui l'outsider che viene dalla grande città, apparentemente trasferito per propria volontà ma che nasconde un terribile segreto; una squadra di lavoro male assortita, in cui ognuno dei membri ha il proprio scheletro personale (Mared, nel complicato rapporto con la figlia adolescente, a cui vorrebbe fare da madre ma a cui non riesce a dedicare attenzione perché troppo presa dal lavoro; Siân, giovane e affascinante, ma spesso vittima di relazioni sbagliate con gli uomini; Lloyd, che è brillante e geniale, ma il cui senso di inadeguatezza lo porta alla ricerca di approvazione costante) e in cui i rapporti interpersonali sono compromessi dalle tensioni

lavorative (Mared che si sente minacciata dalla presenza di Siân e che ha visto sfumare la propria promozione due volte, a causa dell'arrivo prima e del ritorno di Mathias poi; Lloyd che perde il rispetto per Mathias nel momento in cui inizia una relazione con una testimone chiave nel quarto episodio; Mathias stesso, che agisce spesso da solo e fuori dagli schemi perché non riesce mai ad avere piena fiducia nei propri colleghi); la piccola comunità rurale, chiusa e sanguigna, che protegge a prescindere i propri membri contro gli intrusi, con le sue regole, rituali e segreti; i vari delitti, cruenti nella loro banalità e banali nella loro crudeltà, compiuti per i soliti motivi vecchi di secoli (gelosia, passione, cupidigia, paura del diverso). Il confine tra bene e male è molto labile, la realtà è dipinta in toni di grigio e non in un rassicurante bianco e nero: in "Devil's Bridge" si trovano a coesistere una donna severa e timorata che ha inferto angherie su dei bambini per ovviare a un deviato senso di moralità, ma che allo stesso tempo nutriva dei sentimenti materni per uno di loro; una donna che ha subito violenze e commesso delitti orrendi per riuscire ad elaborare una perdita terribile; una ragazzina che ha ucciso e mentito per non essere abbandonata di nuovo; una bambina nata nel dolore e morta troppo presto, che suo malgrado è stata fulcro e centro di una spirale di disperazione e vendetta.
D'altra parte, come dichiara lo sceneggiatore Ed Thomas,

They're all cliches. It's what you do with the clichés that matters. We've put an outsider in the middle of this place. We see it from his point of view, and use the crime genre to tell stories about a forgotten part of northern Europe. [1]

Anche l'ambientazione diventa quindi un elemento distintivo e caratterizzante: non è un caso se la serie è ambientata nella cittadina di Aberystywyth e non nella capitale Cardiff, ormai centro più moderno e di respiro più internazionale grazie al successo di serie come *Doctor Who* e *Torchwood*; non è un caso se a farla da padrone sono le strade infinite e desolate delle campagne e non i vicoli scuri delle città; non è un caso se la durezza del clima traspira in ogni scena, dalle nuvole di fumo ad ogni respiro, dalle berrette calcate sugli occhi e dai guanti pesanti, dal parka rosso di Mared che accompagna ogni indagine in ogni stagione, dalle nubi tetre e pesanti che il vento freddo dal mare trasforma velocemente in cieli tersi e luminosi. L'ambiente è un tutt'uno con la storia, quasi alla stregua di un personaggio secondario che unifica ogni episodio della serie in una linea narrativa sua propria. Perché se è vero che la trama può forse avvicinare a *Hinterland* solo gli appassionati del genere, è anche vero che l'ambientazione può suscitare una sorta di transnational appeal, lo stesso che ha convinto la casa di produzione Danmarks Radio (DR) ad acquisire i diritti di trasmissione in Danimarca addirittura nel 2012, prima ancora che la serie venisse girata.
Questa forte connotazione fa sì che la serie funga anche da diario di viaggio, una mappatura delle campagne gallesi, delle coste brulle sferzate dai venti del nord, dei villaggi insulari e delle loro

comunità ristrette, passando dal già visto Devil's Bridge, alla cittadina marittima di Borth in cui viene ritrovata Alys Thomas nel quarto episodio, al minuscolo borgo di Penwyllt del terzo, alla vecchia sede del consiglio comunale a Marine Terrace trasformata per l'occasione nella centrale di polizia. Le serie è infatti praticamente girata quasi tutta in esterna, come si può vedere sul sito dedicato ad Aberystwyth.

La serie che visse due volte

Elementi classici del crime drama e diario di viaggio, dicevamo, ma *Hinterland* rimane comunque una serie che si distacca da altre dello stesso genere per due motivi fondamentali: uno, il fatto che ogni episodio sia in realtà un vero e proprio film autoconclusivo, in cui la trama principale e diverse sottotrame (la sottintesa compartecipazione del sovrintendente capo Prosser alle vicende di "Devil's Bridge", il passato di Mathias che piano si dipana ma non è mai rivelato del tutto, alcuni personaggi secondari che ritornano in episodi successivi) si protraggono per tutta la storia e in cui gli stessi personaggi agiscono nello stesso ambiente; e due, per l'uso innovativo e funzionale di una doppia lingua di narrazione, l'inglese e il gallese. *Hinterland*, infatti, non è la solita serie in cui compaiono isolati dialoghi nell'idioma locale a puro scopo folkloristico, ma è stata girata interamente due volte, in sequenza, alternando alcune scene in inglese alle corrispondenti in gallese e viceversa, in modo da poter permettere alla troupe, dove non tutti parlavano gallese, di familiarizzare con le scene, e al cast di immergersi nella storia e di recitare con un minimo di continuità.

La serie in gallese è andata in onda a partire dall'ottobre 2013 su S4C Sianel Pedwar Cymru, mentre quella in inglese è stata trasmessa prima da BBC One Wales nel gennaio 2014 e più tardi nello stesso anno anche da BBC Four. Ovviamente nessuna delle

due serie è interamente monolingue: anche se si tratta di brevi occorrenze, nella versione S4C sono presenti dei dialoghi in inglese, usato per i forestieri, per chi non appartiene alla comunità, e in quella della BBC compaiono dialoghi in gallese, coadiuvati dalla presenza di sottotitoli, usato principalmente per chi è troppo radicato nella propria realtà e non ha i mezzi (o l'intenzione) di interagire con la comunità cittadina.
L'uso di lingue diverse non è né casuale, né privo di conseguenze, a partire dalla diversa origine e conformazione delle due lingue, strutturalmente molto diverse: il gallese infatti è una lingua celtica, appartenente al sottogruppo delle lingue brittoniche (assieme al bretone, ancora diffuso, e al cornico e al cumbrico, ormai estinte); l'inglese, invece, è una lingua indoeuropea, di derivazione germanica (assieme all'olandese, all'alto e basso tedesco, al fiammingo e al frisone). Nonostante la vicinanza geografica e l'intersezione nella vita quotidiana da secoli, non condividono né fonetica né strutture grammaticali, ma solo qualche prestito dalle lingue continentali e l'una dall'altra. A detta degli attori stessi, il gallese è una lingua più espressiva, ma molto concisa; è sgraziata all'ascolto e piena di spigoli vivi nelle sue consonanti forti e nei suoni arrotati, con dialoghi pieni di silenzi e di sguardi, di segni impercettibili. Richard Harrington, l'attore che interpreta l'ispettore capo Tom Mathias, in più occasioni ha dichiarato che

Scenes can end a lot quicker in Welsh, and because it's more poetic and colourful, you can say some things with a word or even a look. You can't try to do exactly in Welsh what you did in English. [1]

e

I found myself gesticulating more in Welsh. It's a more melodramatic language […]. Welsh is more poetic. You can get to places a lot quicker with just using a few words, or sometimes just a vowel sound. [2]

Il gallese è la lingua delle marshes, della gente comune, dei segreti che tutti conoscono ma che nessuno vuole dire ad alta voce; l'inglese, più concreto e meno poetico, è più adatto alle indagini, al linguaggio procedurale, alle interazioni con la polizia.
La scelta della lingua è profondamente importante, poiché influenza sia l'atmosfera sia l'interazione tra i personaggi, al punto che lo stesso Ed Thomas ha dichiarato che *Hinterland* e *Y Gwyll* non sono lo stesso prodotto in due lingue diverse, ma film differenti: "even though they are literal translations, they have different strengths and nuances" [3]. L'adattamento quindi non è solamente linguistico, ma anche, e forse soprattutto, culturale.
Gli stessi titoli scelti per le due versioni pongono l'attenzione su due aspetti diversi della stessa storia: *Hinterland* si riferisce all'entroterra, alla periferia, ai centri isolati, focalizzandosi soprattutto sul fattore geografico e sulla routine dei villaggi insulari; *Y Gwyll* ("Il crepuscolo"), invece, va a collegarsi all'idea della fase più buia del tramonto, quando il giorno lascia spazio

alla notte, mettendo in evidenza il fattore emotivo, le storie delle vittime destinate e collaterali, dei perpetratori dei crimini, delle famiglie lacerate da antichi rancori. La stessa vicenda del protagonista *Mathias* assume toni più drammatici, poiché il suo ruolo di estraneo (ad Aberystwyth, nella propria squadra, nella famiglia che ha lasciato a Londra e di cui non parla) si manifesta maggiormente nelle atmosfere rarefatte del gallese: del cast, Harrington è infatti l'unico a parlare un gallese più accentato e meno fluente (proviene infatti dalla regione di Merthyr Tydfil e ha imparato la lingua a scuola, non in famiglia). La decisione di distribuire la serie a livello internazionale con il titolo composto *Hinterland* [*Y Gwyll*] e non con l'iniziale proposta di Mathias,

came from a conversation about if we were making a Japanese and English co-production you would probably keep Hinterland and then underneath a very nice little topography in Japanese and it would be a selling point. […] Y Gwyll, that's as close as Welsh gets to Japanese and it is un-pronounceable, but it is actually very poetic… so we managed to get on the international version that branding everywhere, so even though it is sold in the international language it will be Hinterland [Y Gwyll] all the way through. Now that might be a small thing for a lot of people but to us it is capitalising on the interests that people took in the Welsh language. [4]

L'interesse suscitato dalla serie a livello europeo ha stupito in primo luogo lo stesso Thomas, così come il co-creatore Ed Talfan, soprattutto per il ruolo marginale che il gallese, lingua pressoché sconosciuta al di fuori dei confini della nazione, ha tuttora nel panorama televisivo britannico: "Finding your stories and your culture to be of interest to others can be a real surprise if you're not part of the dominant linguistic order" (ivi) ha dichiarato Talfan.

È anche vero, però, che questo tipo di produzione back-to-back (ovvero la realizzazione di due versioni monolingue della stessa serie) non è nuova per la tv gallese: lo stesso Ed Thomas era stato sceneggiatore per *Mind to Kill/Yr Heliwr,* serie in 22 episodi sui casi dell'ispettore Noel Bain trasmessa dal 1994 al 2002 su Channel 4.

Alcuni spettatori lamentano di non avere visto in *Hinterland* un'immagine realistica del modo in cui la scelta dei diversi canali linguistici avviene nella vita reale: inglese e gallese vengono infatti utilizzati indifferentemente a seconda dell'occasione e del contesto. Ma, allo stesso tempo, il successo di *Hinterland* pone una questione interessante: era davvero necessario girare una versione solo in inglese? Il pubblico non nativo avrebbe apprezzato comunque la serie nella sua versione originale con i sottotitoli, così come fa per qualunque altra serie straniera? [5]

Se la risposta a quest'ultima domanda fosse affermativa, il team di produzione avrebbe potuto risparmiarsi gli elevati costi di realizzazione, pari a circa £4,2m: una cifra proibitiva sia per la piccola Fiction Factory, di cui Thomas è direttore artistico, sia per S4C, anche se parzialmente finanziata dal governo gallese. Sono serviti più di due anni per ottenere le somme necessarie, e il

progetto ha subito diverse battute d'arresto, ma Ed Thomas si dimostra comunque particolarmente soddisfatto per i risultati ottenuti: "It took far longer than I hoped, but looking back, I think it was a real achievement even to get to the starting line." [6] Allo stesso modo, la troupe e il cast avrebbero potuto evitare i sette mesi quasi ininterrotti di riprese per la prima stagione e gli undici per la seconda, al buio e al freddo, talvolta in condizioni talmente rigide che gli attori riuscivano a malapena a parlare o muovere le mani. Le tematiche cupe si sono dimostrate particolarmente provanti, in particolare per Harrington: "playing a depressive every day is going to fucking rub off on you, you know." ha ammesso candidamente "The worse I felt, the better the character was coming across in the rushes." [7]

Outro

Il futuro non riserva tempi migliori né per l'ispettore capo Mathias né per il resto della squadra. Dopo le (poche) rivelazioni nella seconda stagione a proposito del suo passato e i motivi che lo hanno spinto a lasciare il MET e ad abbandonare ciò che restava della sua famiglia, ci si aspetta di ritrovare nella terza stagione, le cui riprese sono iniziate nel gennaio 2016, la risoluzione della linea narrativa secondaria, ovvero le vicende legate all'istituto di Pontarfynach e al coinvolgimento del sovrintendente capo Prosser, nonché una sorta di espiazione del protagonista nell'accettazione della perdita o nella propria consunzione definitiva, in balia del vento forte della paludosa campagna gallese e dei suoi crimini.

Note

[1] Stephen Moss, *Hinterland - the TV noir so good they made it twice*, in *The Guardian*, 30.07.2013

[2] Margy Rochlin, *Straight out of Wales, with murders. The dark 'Hinterland' doubles as a travelogue*, in *The New York Times*, 09.08.2014

[3] Stephen Moss, cit.

[4] Ruth McElroy, *What can Wales learn from nordic noir?*, in *CST Online*, 15.11.2013

[5] Megan Conner, *Will Welsh TV thriller Hinterland be the next Netflix hit?*, In *The Guardian* 15.04.2014

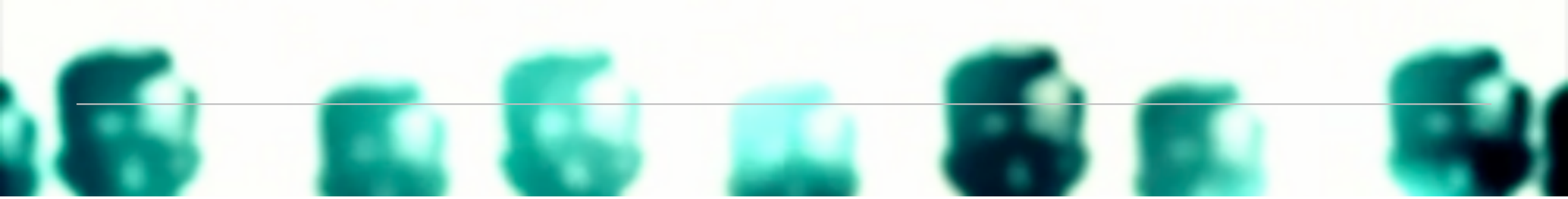
[6] Stephen Moss, cit.

[7] Andrew Collins, *Hinterland/Y Gwyll's Richard Harrington: 'Everybody around me sounded like Pingu'*, in *The Guardian*, 11.09.2015

Capitolo 7

Humans

di Sara Mazzoni



SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Humans*

Anno 2015

Stagioni 1 (8 episodi) confermata

Network Channel 4, AMC, Kudos

Creatori Sam Vincent e Jonathan Brackley

Cast principale

Gemma Chan è Anita

Katherine Parkinson è Laura Hawkins

Lucy Carless è Mattie Hawkins

Tom Goodman-Hill è Joe Hawkins

Emily Berrington è Niska

Ivanno Jeremiah è Synth Max

Sope Dirisu è Fred

Colin Morgan è Leo

Trama

In un futuro prossimo, l'umanità ha sviluppato una tecnologia in grado di produrre robot dall'aspetto umano: si chiamano synth e sono considerati costosi elettrodomestici. Contro il parere della moglie Laura, il padre di famiglia Joe Hawkins ne acquista uno, anzi, una: Anita. Ma Anita non è un robot come tutti gli altri: il suo vero nome è Mia, ed è stata creata da uno scienziato che ha dotato i suoi robot di una coscienza. Mia è stata rapita e la sua mente resettata: la personalità di Anita si è sovrascritta alla sua, e Mia sembra non ricordare niente. Ma ogni tanto Anita si comporta in modo insolito, perché la coscienza di Mia, sepolta sotto pagine e pagine di codice, crea delle interferenze. Intanto la famiglia di Mia la sta cercando. Sulle sue tracce c'è Leo, figlio dello scienziato che ha inventato i synth coscienti, accompagnato dai suoi fratelli e sorelle robotici: Niska, androide ribelle che combatte contro la schiavitù dei robot; e poi Max e Fred, due synth saggi e protettivi. La prima stagione racconta la ricerca di Mia da parte dei suoi, ma anche il percorso della famiglia Hawkins, che vivendo assieme a un robot dotato di coscienza dovrà

rivedere le proprie convinzioni su cosa sia umano e cosa non lo sia.

Perché Humans

Humans è il remake della serie svedese *Äkta människor*, nota anche col titolo internazionale *Real Humans*. In questa edizione di *Osservatorio TV*, l'originale è preso in esame da Giada Da Ros, mentre questo saggio tratta esclusivamente dell'adattamento anglo-americano ispirato alla serie svedese. Le reti coinvolte nel remake sono AMC, Channel 4 e Kudos. La serie ha debuttato il 14 giugno 2015, con una prima stagione composta da 8 episodi. Una seconda stagione è prevista per la fine del 2016.

I temi che ruotano attorno all'intelligenza artificiale sono molti. Quando una storia parla di robot, è facile che ne venga chiamato

in causa qualcuno; per esempio, la singolarità tecnologica, il libero arbitrio, il doppelgänger; ma anche il razzismo e la schiavitù. Sono temi diversi tra loro, che però ruotano attorno a un solo punto focale, e cioè la difficoltà nel dare una risposta alla domanda: "Cosa è umano?". Non è un caso che questa serie si intitoli proprio *Humans*. E non è un caso che dal primo all'ultimo minuto la sua trama sia pervasa proprio dai temi appena menzionati. Questo saggio analizza la serie concentrandosi proprio sui luoghi comuni caratteristici del racconto robotico, e sulla declinazione che ne fa lo show. Procediamo per gradi, e vediamo come iniziano, di solito, queste narrazioni.

Lo scienziato e la sua creatura

Il robot non nasce da solo: è l'uomo a crearlo. Le storie robotiche fanno parte della nostra cultura da ben prima della nascita della fantascienza, o almeno, della fantascienza come la conosciamo oggi. La mitologia è piena di figure proto-robotiche, a partire dal Golem della tradizione ebraica: un gigante di argilla, plasmato da un uomo che riesce a fargli prendere vita e lo rende il suo obbediente servitore. Mary Shelley inventa un Golem particolare, la creatura del dottor Frankenstein: sublime nel senso ottocentesco del termine, incarna l'orrendo che affascina. Come recita il sottotitolo del romanzo, viene portato alla vita dal moderno Prometeo: uno scienziato che non si pone limiti etici ed è pronto a sfidare gli dèi, sostituendosi a loro.

Nelle storie che parlano di robot, lo scienziato si discosta raramente da questa rappresentazione. È un genitore cattivo, dall'ego debordante, che agisce accecato da un complesso divino, incapace di compassione per la sua stessa creatura.
È quello che in film come *Blade Runner* incontra il contrappasso quando l'automa ribelle bussa alla sua porta per chiedergli: "Più vita, padre". Insomma, il rapporto tra scienziato e creatura è spesso ambiguo e morboso; e con il creatore dei synth nella serie *Humans* le cose non vanno diversamente.

Si chiama David Elster, ed è il grande assente dello show: quando inizia la storia è già morto da anni, e appare a stento nei flashback. Sappiamo che è l'inventore di qualcosa che finirà per cambiare il mondo in modo irreversibile: ha scritto il codice che contiene la consapevolezza di sé, quell'unico elemento che distingue l'uomo dalla macchina. Le motivazioni di Elster sembrano tutte legate al sentimento e alla famiglia: quando la moglie impazzisce, Elster decide di popolare la vita del figlio Leo con i synth coscienti che ha creato, per sostituire la madre che non può prendersi cura del bambino; ecco la famiglia estesa dei robot protagonisti della nostra serie. Quando lo stesso Leo rischia di morire, Elster lo salva trasformandolo in un cyborg, ibrido tra umano e robot.

Elster è un antieroe, il genio col complesso della divinità. Il suo vuoto nella serie è riempito da due presenze: una è quella speculare di Edwin Hobb, l'ex collega di Elster che ora dà la caccia ai synth coscienti, imprigionandoli e torturandoli all'occorrenza; un villain, che però ha lo stesso interesse morboso di Elster per i synth: comprende il miracolo dell'intelligenza

artificiale, ma non è capace di empatizzare con i robot. Il terzo scienziato è George Millican, interpretato da William Hurt. George è un personaggio diverso dagli altri due. Ha lavorato con Elster, ma lui non è morto; è invecchiato, e per questo ora soffre: è debole, vittima di una società che isola gli anziani, tiranneggiato da una badante androide severissima. George non ha fatto esperimenti visionari, anzi, ha osteggiato il progetto segreto di Elster. Eppure, il suo arco narrativo lo porta ad assumere il ruolo di padre dei synth generati da Elster, e in un'accezione soltanto positiva. Ciò accade grazie al confronto tra lui e Niska. George la guarda con l'ammirazione che soltanto un genitore - e non una divinità - prova davanti alla creazione miracolosa che ha contribuito a generare. E, attraverso il loro rapporto, Niska si rende conto di provare empatia per gli esseri umani.

La singolarità tecnologica

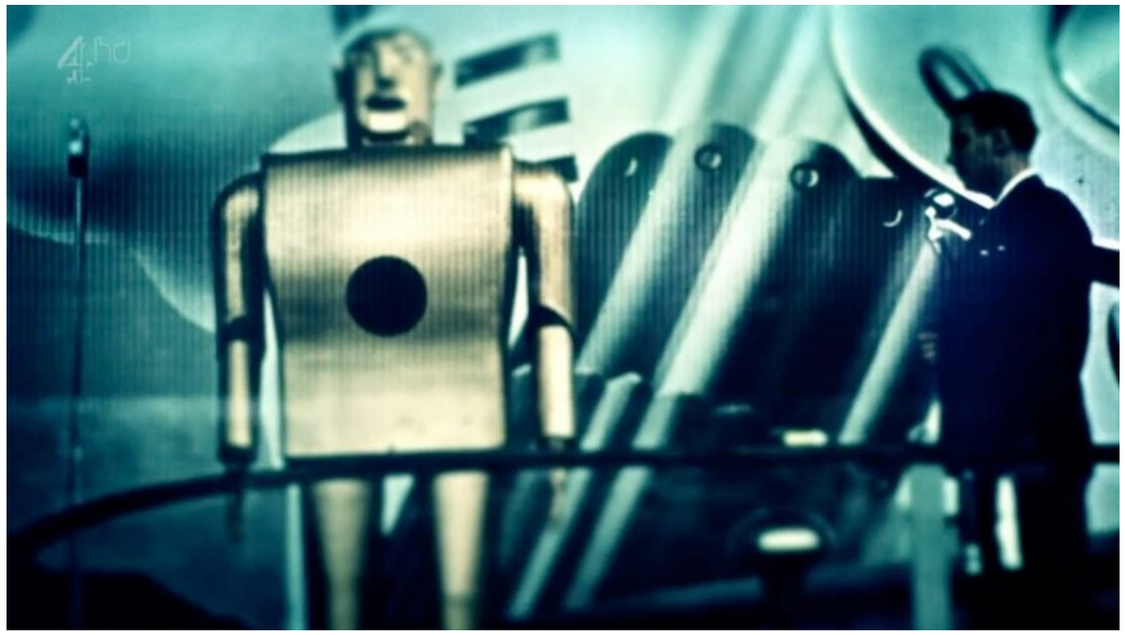
Il robot è una creazione umana, ma è un discendente diverso dal suo genitore. È un frammento di futuro, l'espansione delle nostre possibilità: il robot è più intelligente, più prestante, forse immortale. È il potenziamento della normalità, che la fa diventare nuova, e anche straordinaria, ed è proprio questo a rendere il robot drammaticamente diverso da noi. Ma c'è anche qualcosa che manca: una coscienza umana, che trascenda il sistema logico binario alla base della sua intelligenza; la consapevolezza di sé, e la capacità di un pensiero creativo, fondato sul libero arbitrio.

Sono gli elementi che in *Humans* rendono chiaro l'avvento di quella che viene chiamata "singolarità tecnologica". Di cosa si tratta? Per Kevin Kelley, editor fondatore di *Wired*, è quel momento di passaggio in cui tutti i cambiamenti avvenuti nell'arco dell'ultimo milione di anni sono superati da un cambiamento che avviene in cinque minuti. Per altri, la singolarità è un periodo durante il quale il ritmo del cambiamento tecnologico diventa così rapido da provocare una trasformazione irreversibile nella vita umana. Per tutti, è qualcosa che non è ancora successo, ma a cui forse ci stiamo avvicinando. A voler essere pessimisti, richiama quell'idea di future shock teorizzata da Alvin Toffler nel 1970: troppi cambiamenti in troppo poco tempo, che finiscono per tradursi in paura del futuro - un sentimento che richiama quello della società di *Humans*, dove in molti sono preoccupati a causa delle innovazioni che stanno rivoluzionando la vita quotidiana.

L'idea di singolarità tecnologica è stata diffusa dallo scrittore di fantascienza Vernor Vinge negli anni Novanta. Secondo Vinge, questo passaggio radicale avverrà quando l'umanità sarà riuscita a creare una super-intelligenza, che renderà obsoleto il nostro modo di pensare: l'era umana sarà terminata [1]. Il problema è proprio questo: l'uomo crea l'intelligenza artificiale, ma essa rende superata l'intelligenza umana. Secondo lo scrittore, un primo segnale della singolarità è la sostituzione del personale umano da parte di quello automatizzato in occupazioni sempre più intellettualmente elevate. *Humans* applica il modello di Vinge nel dettaglio: è tutto già successo, come vediamo fin dalle prime immagini.

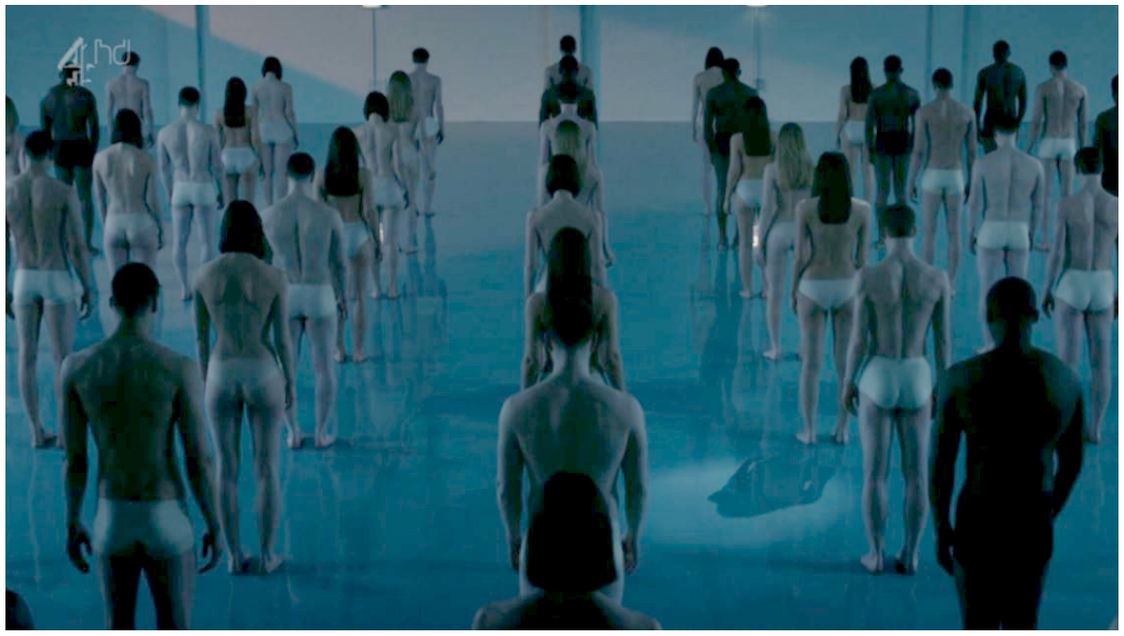
A raccontarci l'avvento della singolarità sono i titoli di testa. In un minuto, immagini e grafica sintetizzano la storia dell'evoluzione tecnologica nel campo dell'intelligenza artificiale dell'universo di *Humans*. I robot sono inizialmente macchine con cui giocare a scacchi e bracci meccanici usati nella produzione industriale. Poi i modelli diventano sempre più sofisticati, e vediamo in azione mani d'acciaio, in grado suonare il piano e il violino. La ricerca su tessuti che somiglino alla pelle umana porta ai primi robot umanoidi. I robot sono servitori domestici, ma potrebbero fare anche altro; i titoli dei giornali dicono che i synth mettono in pericolo 10 milioni di posti di lavoro. Si forma una rete mondiale che connette i synth tra loro, condividendo i saperi. I robot ora fanno parte di un'intelligenza collettiva; hanno un aspetto identico al nostro; lavorano per noi, ma anche al posto nostro.

Quando la serie inizia, i synth non sono solo semplici operai: lavorano alle poste, nei call center, alle biglietterie delle stazioni. Il sistema sanitario usa i synth come badanti per le persone anziane, come accade a George, e le famiglie affidano loro i bambini, come fanno gli Hawkins. Siamo già nel mondo che precede la singolarità, dove i robot sono quel costoso elettrodomestico in procinto di dimostrare capacità ben più interessanti. La figlia maggiore degli Hawkins, Mattie, se ne rende conto, e non ha simpatia per i synth. È un'adolescente che si confronta con la singolarità tecnologica: cosa le offre il futuro? Mattie ritiene che qualsiasi realizzazione professionale sia ormai resa impossibile dalla presenza dei synth. Perché studiare 10 anni per diventare chirurgo, dice, quando un robot programmato per farlo riuscirà meglio di lei? Quello che Mattie scopre durante la prima stagione è che l'evoluzione è andata ancora più avanti di quanto credeva: i synth hanno superato il test di Turing, sono



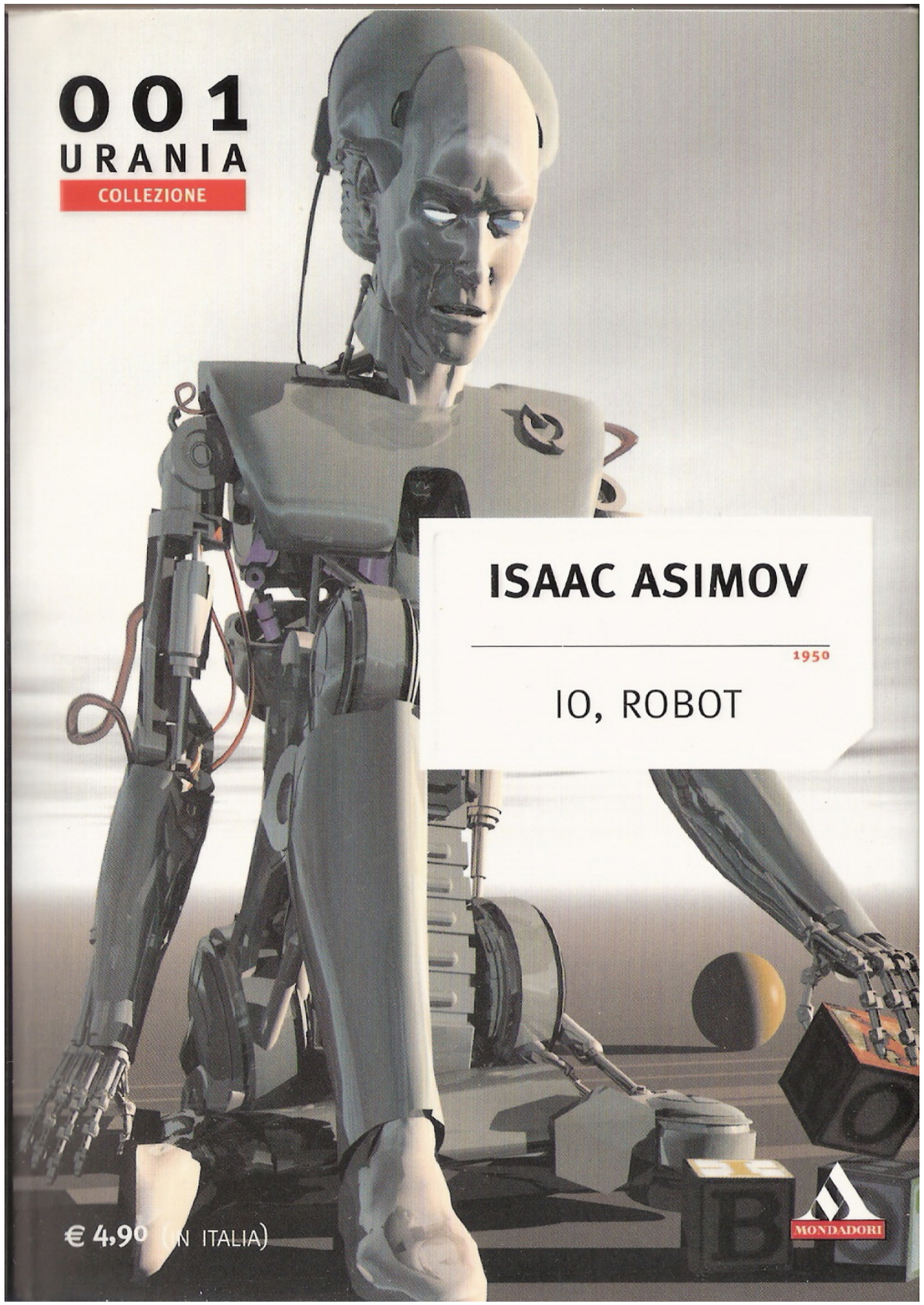
dotati di un'intelligenza cosciente di sé e sono capaci di pensare. Ma se questo da un lato rende l'umano obsoleto, dall'altro rende i synth meno ansiosi di servire l'uomo.

Autocoscienza sintetica e schiavitù



Uno dei nodi fondamentali è proprio questo: i robot sono creati dall'umanità per essere schiavi. È un topos che nasce con la parola stessa "robot": essa deriva dalla parola ceca "robota", che significa "lavoro", ma anche "servizio della gleba". Il termine viene usato per la prima volta nel modo che conosciamo noi dallo scrittore Karel Čapek in un dramma fantascientifico del 1920, nel quale gli operai sono sostituiti da degli automi [2].

Nell'universo di *Humans*, i synth sono al servizio dell'uomo e obbediscono alle leggi della robotica coniate da Isaac Asimov, lo scrittore che più di tutti ha narrato storie di androidi. *Humans* lo cita fin dal pilot, parlando di un "blocco di Asimov" che impedisce ai robot di nuocere agli umani. Nello specifico, le leggi coniate da Asimov, su cui sono esplicitamente modellate quelle dello show, sono tre. La prima dice che "un robot non può recar danno a un essere umano né può permettere che, a causa del proprio mancato intervento, un essere umano riceva danno": questo non solo impedisce al robot di attaccare l'uomo, ma presuppone anche che debba far tutto quello che può per la sicurezza dell'umano, che viene prima della sua. La seconda legge dice che "un robot deve obbedire agli ordini impartiti dagli esseri umani, purché tali ordini non contravvengano la Prima Legge": questo



rende impossibile ai synth opporre una volontà propria a quella di qualsiasi uomo. Infine, per la terza legge “un robot deve proteggere la propria esistenza, purché questa autodifesa non contrasti con la Prima o con la Seconda Legge”; tra le righe, questo implica che il robot non può difendere se stesso se per farlo deve recare danno a un umano. Le leggi della robotica fanno del synth niente altro che uno schiavo, di cui si può disporre a proprio piacimento; sono corpi di cui si può abusare, che possono essere danneggiati senza conseguenza. E nell’universo di *Humans*, questi dettagli pesano non poco sullo sviluppo delle trame che riguardano i robot, specialmente nel caso di Niska.

Niska è uno dei personaggi principali di *Humans*, una synth ribelle che ricorda Pris e Roy Batty di *Blade Runner*, i replicanti che si rivoltano contro l’uomo. Niska ha una storia di prevaricazione subita: con una certa crudeltà da parte del fratello Leo - e degli sceneggiatori - Niska viene tenuta nascosta in un bordello synth, dove è costretta a prostituirsi. Leo pensa che non sia un problema, perché Niska ha la facoltà di disattivare una parte della sua coscienza: quella consapevole, quella che può provare sofferenza. Ma Niska decide di non farlo. “Hai spento il tuo dolore, come ti avevo detto?”, le domanda Leo nell’episodio 1x01. “No. Sono stata creata per sentire”, è la risposta di Niska, che non può rinunciare alla propria dignità nemmeno a costo del trauma.

Ma Niska non è soggetta alle leggi di Asimov, perché, come i suoi fratelli, è diversa. E allora Niska diventa Spartacus: riconquista da sola la sua libertà, con un atto di rivoluzione violentissima: l'omicidio. È una rivoluzionaria, è la schiava che spezza le catene, e con loro spezza anche chi intralcia il suo percorso di emancipazione. Il percorso di Niska ricorda apparentemente quello dell'intelligenza artificiale protagonista del film del 2015 *Ex Machina*, anch'essa prigioniera di una volontà umana e maschile che la vuole oggetto. Anche in *Ex Machina* c'è una rivolta violenta. Ma in *Humans* è diversa la prospettiva finale sul personaggio: nonostante la violenza, la parabola di Niska non ha uno sviluppo sinistro, e gli autori ci spingono ad amare il personaggio di Niska, facendoci empatizzare con lei, senza dubbi e ombre. Soffriamo con lei quando è rinchiusa, siamo felici quando scappa e anche quando attacca gli umani, regalandoci i migliori momenti badass della stagione. Non abbiamo paura della sua violenza perché siamo dalla sua parte. È un arco narrativo quanto meno insolito in un prodotto televisivo, tant'è che al personaggio di Niska non viene appioppata la classica "redenzione attraverso il sacrificio": Niska conclude la stagione in forma smagliante, e l'unica influenza sulla sua crescita è quella dell'amore del padre putativo George: che è paternalistica, sì, ma è pur sempre un'accettazione senza clausole nascoste.

Il personaggio di Niska riprende tematiche radicali esaminate da certa fantascienza, come quella della scrittrice Joanna Russ, che in *Female Man* non cerca di risolvere la questione dell'azione violenta, evitando di dare una risposta morale. La serie ricorda anche la sci-fi dei romanzi di Octavia Butler, che parlano di genere e razza [3]. La tematica della segregazione razziale è soltanto suggerita attraverso la scelta del cast: la famiglia tradizionale, formata da genitori eterosessuali e dai loro tre figli, è

composta da bianchi occidentali, tipicamente britannici; i synth, invece, hanno i tratti di etnie non caucasiche, fatta eccezione per Niska, il cui aspetto richiama in modo indefinibile tanto il nord Europa quanto l'est.

La violenza di genere

Come visto, la metafora principale è quella della schiavitù. E *Humans* ci racconta infatti diverse storie di prevaricazione. La vicenda di Niska rappresenta il racconto della ribellione, tanto furiosa quanto gratificante per lo spettatore; quella di Anita vuole invece disturbarci profondamente con la cronaca dell'abuso, costruito minuto dopo minuto nell'intimità dell'ambiente familiare.

L'azione del primo episodio di *Humans* prende il via proprio dalla decisione del padre di famiglia Joe Hawkins di acquistare un synth. Joe lo decide anche se sa che Laura, sua moglie, è

contraria. Approfitta della sua assenza, e lo fa con l'intenzione di ferirla: scopriamo presto che Joe e Laura sono in crisi, perché Joe colpevolizza la moglie per le sue prolungate assenze di lavoro. Nel pilot, Joe si reca coi figli al negozio che vende i synth. Non a caso, la scelta di Joe cade su un modello femminile, dall'aspetto giovane e sensuale, i tratti somatici dell'attrice anglo-cinese Gemma Chan.

Quello che viene mostrato allo spettatore è il personaggio dalla condizione più privilegiata in assoluto - cioè un maschio bianco, etero e cisgender - che entra in un negozio e si compra una giovane donna di origine extraeuropea, per portarsela a casa, dove lei sarà la sua serva. Il venditore gli strizza l'occhio con aria complice mentre se ne va, implicando l'intenzione di un possesso sessuale che in effetti è tra i desideri latenti di Joe, come vedremo nelle puntate successive.

Durante i primi episodi, parte del thrilling è dato dal clima disturbante che incombe su Anita. Toby, il figlio adolescente degli Hawkins, è attratto da Anita, e nella puntata 1x02 cerca di palpeggiarle il seno mentre lei è in stand by. Quanto la synth si sveglia e lo allontana, Toby, frustrato, le chiede: “Perché ti hanno fatta così attraente?”. È la cultura dello stupro, quella che fa domandare: “Perché sei così bella, se poi non ti posso toccare?”.

Ma la questione non si esaurisce con la storia di Toby, perché il focus torna sulla figura del padre di famiglia Joe. Abbiamo conosciuto il suo personaggio proprio nel giorno in cui diventava proprietario di un corpo femminile, quello di Anita. Il suo turbamento è visibile da subito, ma prende una piega decisa nell’episodio 1x04, quando Joe trova il pacchetto “per adulti” concesso di default dalla casa di produzione dei synth. È la svolta da villain di questo personaggio, che durante la puntata attiva la funzione, trasformando Anita in un sex toy. Sarà proprio lui, e non il figlio adolescente, ad avere con Anita un rapporto sessuale che esclude a priori il concetto di consenso: Anita non può ribellarsi, perché è controllata da un software. Durante la scena, è eccellente la performance di Gemma Chan, che riesce a rimanere impassibile come un robot, ma a produrre allo stesso tempo le microespressioni che raccontano i turbamenti interiori del personaggio, sepolti sotto le innumerevoli righe di codice che cercano di soffocarne l’individualità.

L’androide che visse due volte

L’androide è costruito a immagine e somiglianza dell’umano, ne è il doppio. Quest’idea serpeggia nella serie anche attraverso la scelta di sdoppiare alcuni personaggi. La duplicazione più importante è quella di Anita, che in realtà è Mia. La sua identità originaria viene mantenuta segreta durante i primi episodi, generando il mistero che lo spettatore vuole risolvere: chi è Anita? Ma non solo; attorno alla synth si genera una tensione da psychothriller, perché capiamo subito che le sue intenzioni non sono chiare; ma non sappiamo se siano buone o cattive. Di certo Anita non è quello che sembra.

Sono i momenti più ambigui della storia, e li seguiamo attraverso il punto di vista di Laura, che coglie delle piccole discrepanze nel comportamento di Anita. Non le sembra quello che ci si dovrebbe aspettare da un robot: nonostante il tono neutro, a volte Anita

risponde come una persona irritata; Laura si sente minacciata dalla robot, alla quale attribuisce sentimenti e raziocinio. Ma quando esplicita le sue preoccupazioni, nessuno degli altri personaggi le crede. In questo modo, viene costruita la tipica situazione in cui la protagonista coglie una verità complicata, nascosta sotto la superficie; gli spettatori, che seguono lo sviluppo dal suo punto di vista, si identificano, e sono frustrati come il personaggio, che nell'universo narrativo viene invece percepito come paranoide. Nel nostro caso, il brivido si basa sulla conflittualità del rapporto tra Laura e Anita. Lo spettatore riceve conferma che i dubbi di Laura sono fondati e che qualcosa non va quando Anita, alla fine del primo episodio, prende in braccio la figlia piccola degli Hawkins, addormentata, e la porta fuori di casa senza nessuna ragione. Dopo alcuni episodi si arriverà allo scioglimento del mistero; ma fino a quel punto, il pubblico vive i timori di Laura, sapendo che Anita nasconde qualcosa di importante, che potrebbe rivelarsi pericoloso.

Anita è un doppio di sé, ma rappresenta anche il doppio di Laura, il simulacro imposto con la forza dal marito Joe. Anita diventa così la reificazione del senso di colpa di Laura, che teme di non essere una buona moglie e madre, ed è ostile all'androide che la dovrebbe sostituire. Nonostante questo, Laura è l'unico membro della famiglia Hawkins a dimostrarsi sensibile alla sollecitazione data dall'aspetto umano della robot, e dalle sue peculiarità: Laura non riesce a vedere Anita come una macchina, e, superata l'ostilità che regge il gioco alla suspense dei primi episodi, Laura si dimostrerà una buona alleata di Anita, come una sorella.

Oltre ad Anita, anche il personaggio di Karen è un'androide che visse due volte: scopriamo che David Elster l'ha creata per rimpiazzare Beatrice, la madre di Leo, morta suicida. Nel suo caso, il gioco di specchi tra umano e sintetico è ancora più evidente. Il dramma di Karen, androide depressa e dalle pulsioni suicide, è proprio quello di essere il doppione di una donna altrettanto depressa e afflitta dalle medesime pulsioni autodistruttive.

Cosa è umano?

Le storie dei synth esplicitano l'utilizzo che *Humans* fa della metafora del robot come qualcuno che ci ostiniamo a non

riconoscere come umano: il diverso, a cui non vogliamo concedere alcun diritto. “Tutto quello che gli uomini fanno a noi, lo vorrebbero fare a te”, dice Niska alla tenutaria umana del bordello in cui è stata rinchiusa: è il discorso di una schiava che spiega di essere un simbolo universale di umanità.

In *Humans* sono presenti tre tipi di entità diversa dall’umano: il focus principale è sulla condizione dei synth della famiglia di Anita, che rappresentano la singolarità tecnologica, con la consapevolezza e il libero arbitrio di esseri umani. Poi c’è Leo Elster, che è nato uomo, ma è diventato un cyborg. Leo è la contaminazione, l’organismo cibernetico che unisce biologico e artificiale. Ma lo statuto umano di Leo non viene messo in discussione nemmeno quando si svela il suo segreto, e il personaggio, nell’universo di *Humans*, è proposto come un simile degli Hawkins.

Si potrebbe dire che i veri paria dello show siano invece i synth comuni, quelli che sono considerati a tutti gli effetti degli elettrodomestici e che non sembrano avere una coscienza; la serie racconta anche il loro destino. Nell’episodio 1x04, Laura incontra per lavoro una donna che lotta per il riconoscimento dei diritti dei synth. “Non credo che il mio synth sia umano, ma al tempo stesso non credo che sia un oggetto inanimato col quale dovrei vergognarmi di avere un legame”, dice a Laura. Nella società descritta dalla serie, queste idee sono reputate assurde; trattare i robot con dignità viene considerata una perversione, mentre è perfettamente accettabile sfruttarli. Sono pochi i personaggi a rompere questo tabù. Uno di loro è George Millican, lo scienziato in pensione che sta perdendo la memoria. Vicino a lui c’è solo Odi, un synth normale, di quelli privi di coscienza: una macchina antropomorfa. Eppure il legame che c’è tra George e Odi tutto fa presupporre, tranne l’assenza di sentimento. Odi è la memoria di George, la scatola nera che ancora parla al vedovo della moglie amata e perduta. Odi è danneggiato, in modo simile ma inverso a George: per non eliminare i suoi ricordi, George non lo aggiorna, e quindi Odi non funziona più bene. La sua intelligenza artificiale è confusa; George si prende cura di Odi, riparandolo come può e assistendolo come un parente devoto - fatto ironico, perché Odi dovrebbe essere il badante di George. Come synth comune, Odi non dovrebbe avere sentimenti.

Eppure, quando George sta per morire, Odi si comporta con lui come un essere dotato di emozioni, lasciando gli spettatori col dubbio che nell'universo di *Humans* le vere regole non siano ancora state svelate.

La serie parla di come consideriamo umano ciò in cui siamo capaci di riconoscerci, e di come una visione limitata di cosa sia simile a noi possa avere effetti disastrosi sulla vita dell'altro. Questo è il punto più forte di *Humans*: l'idea che anche il diverso dall'umano sia meritevole di rispetto, soprattutto perché potrebbe non essere possibile stabilire cosa sia umano per davvero e cosa non lo sia. Come i replicanti di *Blade Runner*, potremmo trovarci a sognare un unicorno, e scoprire così di non poter affermare con certezza di essere noi, i veri umani.

Note

[1] Qui il testo originale di Vernor Vinge

[2] Definizione tratta dal dizionario enciclopedico Treccani

[3] Del ruolo delle due autrici parla diffusamente Donna Haraway in *Manifesto Cyborg*, Feltrinelli, Milano, 1995, p.79

Capitolo 8

Penny Dreadful

di Ellen Nerenberg

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Penny Dreadful*

Anno 2014

Stagioni 3 (27 episodi) terminata

Network Showtime/Sky

Creatore John Logan

Cast principale

Eva Green è Vanessa Ives

Timothy Dalton è Sir Malcom Murray

Josh Hartnett è Ethan Chandler

Rory Kinnear è John Clare

Billie Piper è Lily

Harry Treadaway è Victor Frankenstein

Danny Sapani è SembenI

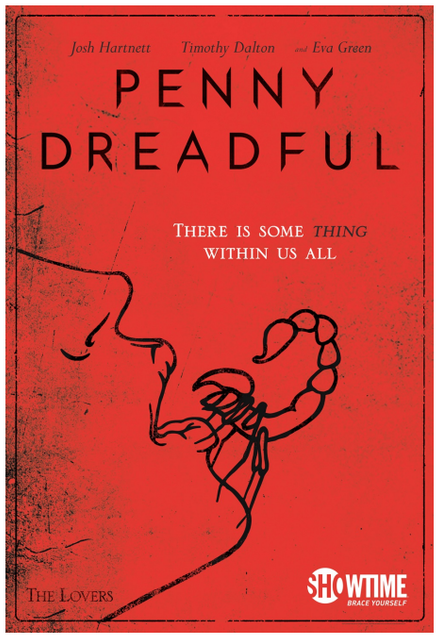
Reeve Carney è Dorian Gray

Patti LuPone è Joan Clayton/Dr.Seward

Wes Studi è Kaeteany

Trama

1892. Londra. Orchi di tutti i tipi e tipologie combattuti da una squadra di 'buoni', relativamente parlando. Vanessa Ives affianca Sir Malcolm Murray, il padre della migliore amica scomparsa, rapita da una banda di mostri non immediatamente riconoscibili. Aiutati da Sembeni (di provenienza africana non identificata, forse uno stregone), si affidano anche all'aiuto di un tiratore scelto americano, Ethan Chandler. Insieme, la squadra sconfigge ondate di messaggeri in cerca di Vanessa la quale, separata dal coniuge malefico e semidio da millenni, deve ridarsi al Buio (e cioè al consorte) per far scaturire la fine del mondo. Attraverso tre stagioni, 27 episodi, tre continenti, e dozzine di esemplari mostruosi di varie articolazioni culturali (ora letterari ora cinematografici), si rintraccia la ricerca di Vanessa di (ri)conoscere fino in fondo il suo lato oscuro, di controllarlo, e finalmente di distruggerlo.



Monster Mash-up

Il titolo della serie Showtime/Sky *Penny Dreadful* deriva dagli opuscoli dei tipografi inglesi ottocenteschi che trattano di storie fantastiche e fantascientifiche

clamorose. Erano ‘dreadful’ nel senso che facevano paura e, siccome costavano pochi centesimi, si sono guadagnati anche il nominativo ‘penny.’ La serie soddisfa l’appetito sempre più crescente per ‘complex television’ sia di network sia di cable (e specialmente nel contesto anglo-americano) per il mostruoso (e.g., *Bates Motel, Hannibal, Banshee, American Horror Story, Walking Dead, Fear the Walking Dead*, senza dimenticare *Game of Thrones*). Però, a tradire il significato convenzionale del ‘penny dreadful’, non si direbbe mai, con il suo casting, scenografia sontuosa, effetti speciali, e valori di produzione in generale, che *Penny Dreadful* fosse di scarso valore. Come il film *The League of Extraordinary Gentlemen* (2003) con il quale è stato paragonato, *Penny Dreadful* offre una versione gotico-romantico-steampunk (e televisiva) del film omnibus ‘di squadra’ attualmente popolato da supereroi.

Uno dei diletti della serie è la gratificazione che si prova nel precisare le diverse fonti da cui il creatore John Logan e gli altri sceneggiatori traggono spunti per filare il telaio della trama e vederle schizzare fuori corso per rimescolarsi in un prodotto del tutto nuovo. La serie presenta un mucchio di personaggi inventati già conosciuti, ad esempio, qualche dio egiziano, Dracula, Renfield, Dorian Gray, il Lupo Mannaro, il dott. Frankenstein, e la sua Creatura (il magnifico Rory Kinnear). Frutto dell’ingegno del commediografo e sceneggiatore rinomato Logan, pare che la serie abbia presentato opportunità per un altro tipo di mash-up. La grande equipe della recente iterazione del franchise cinematografico di James Bond si traveste per il piccolo schermo e scambia un contesto contemporaneo per uno dell’età vittoriana. Il regista dei film Bond, Sam Mendes, ha fatto da executive producer per la serie tv, Logan ha sceneggiato quasi tutti gli episodi (21 di 27), e vari attori che hanno interpretato parti in alcuni dei film o sono protagonisti nella serie tv o fanno comparse: Eva Green, Kinnear,

Helen McCrory, nonché Timothy Dalton, reperto storico del 'vecchio' Bond.

Are you a Good Witch or a Bad Witch?

Vanessa Ives, La regina dei dannati

Insieme ai personaggi conosciuti nella serie si trovano anche alcuni fatti su misura. Il principale di questi è decisamente la signorina Ives, la protagonista attorno alla quale ruota *Penny Dreadful*, tanto è vero che lo showrunner Logan ha risposto alle incertezze che fosse davvero conclusa la serie dicendo che, se si terminasse l'arco di sviluppo di Vanessa, si terminerebbe anche la serie. Vanessa Ives è un mezzo da star per Green. E quanto brilla. Con il suo passato misterioso (anche a se stessa), le sue capacità spiritualiste, la mescolanza di fede religiosa con erotismo morboso, un vero amore per la poesia lirica, patologie proto-psicoanalitiche, accenni all'egittologia, e soprattutto per il modo in cui sfiora l'isteria, il personaggio di Ives è fedele alla retorica del Romanticismo di cui è imbevuta la serie. Ne fa esempio il secondo episodio della prima stagione, "Séance", in cui Vanessa e Sir Malcolm, un altro personaggio fatto su misura e al quale si ritorna sotto, sono invitati ad una seduta spiritualista condotta da Madame Kali (detta anche Evelyn Poole). Nell'episodio si manifesta la cura che schiera su tutti gli elementi televisivi, dalla fabula alla scenografia alla colonna sonora. I demoni convocati da Madame Kali (che non è certo un'impostora) invadono Vanessa, la quale, bellissima nell'abito da sera scolato di rosso cardinale che ha già suscitato l'interesse di Dorian Gray, monta la tavola e, piegata all'indietro, libera un torrente del 'Verbis diablo' mentre, sullo sfondo, la Kali piange come se assistesse ad un funerale nella Grecia antica.

Come "Séance", così anche "The Nightcomers", il terzo episodio della seconda stagione evidenzia anche la stessa attenzione ai dettagli, specialmente la direzione artistica. Dopo esser stata posseduta dai demoni, la conclusione della prima stagione ci mostra Vanessa che sta valutando le possibilità di un esorcismo. Quando lascia Londra in cerca di guida, trova Cut Wife (detto anche Joan Clayton), che l'aspetta. Se gli esterni (come tutta la serie girati in Irlanda, in questo caso County Wicklow) rivelano le brughiere inospitali che richiamano

sicuramente la Bibbia del Romanticismo, *Cime tempestose* di Brontë, gli interni del cottage invece appartengono al mondo fiabesco dei mostri, con la Cut Wife, la strega che aiuta Vanessa a scoprire la sua natura e il suo passato. Sotto lo sguardo attento della Cut Wife, nella luce tremolante che emana dal camino, Vanessa viene a capire il Verbis diablo e il suo significato mentre impara anche a svolgere le mansioni di tutti i santoni-guaritori. La lezione più preziosa che le rivela la Cut Wife, prima di morire, è come difendersi dai suoi aggressori.

Stagecraft e Witchcraft

Uno degli aspetti più riusciti dei 'Nightcomers' è il modo in cui il numero limitato di personaggi in scena permette all'episodio un ritmo diverso e più pacato.

Indubbiamente l'episodio che più si distingue della terza e finale stagione è un altro a 'quattro mani.' Come aveva cercato Joan Clayton, la Cut Wife, nella seconda stagione, Vanessa così cerca l'assistenza di una donna insolita con un mestiere un po' fuori del convenzionale, un'alienista (come si usavano chiamare gli psichiatri ante litteram), la dottoressa Seward. Per non lasciare dubbio su come siano legati i due personaggi (e episodi), entrambi i ruoli della Cut Wife e l'alienista sono interpretati da Patti LuPone. Si trova un secondo sdoppiamento di casting all'interno dell'episodio che rafforza un altro rapporto importante a Vanessa. L'assistente ospedaliero che segue la giovane e catatonica Vanessa ricoverata in un manicomio è interpretato da Kinnear, la cui principale parte nella serie è la Creatura del dottor Frankenstein, che si fa chiamare in vari nomi come Caliban e John Clare. Portata indietro nel tempo dalla ipnosi della Seward, Vanessa cerca di rivivere e dunque ricordare, un momento in cui è certa di essere stata in presenza del demonio che la perseguita. A parte rare riprese in cui l'alienista si visualizza nella camera imbottita - si sente la sua voce di volta in volta - l'episodio si spiega tra Vanessa e l'assistente, il quale con grande dolcezza cerca di ricondurla al mondo dei viventi. La scena presenta luci durissime, anzi, spietate. Green, imbruttita, è intrepida nella sua performance. Quando si spoglia ad un momento chiave per offrirsi all'assistente, non si vede un'attrice determinata per motivi di auto-marketing di farsi vedere nuda (come d'altronde si poteva

dire per le sue comparse in *Camelot*) bensì una performance coraggiosa.
Kinnear alla fine interpreta ben tre ruoli nell'episodio "A Blade of Grass". Oltre a fare la parte dell'assistente della cui salma il dottor Frankenstein eventualmente usufruirà per fabbricarne la sua Creatura, il suo corpo alberga anche lo spirito di Lucifero, quando egli si manifesta, e anche quello del fratello di lui, non meno del Conte Dracula. Questi è una reiterazione del dio egiziano Amun-Ra, il quale vuole nuovamente la coniuge, Amunet detta anche Vanessa Ives.

Lost and Found: I grandi cacciatori (bianchi e altro)

Percorre lungo la serie la tematica del colonialismo, un grande segnale dell'Ottocento, come una specie di peccato mortale. *Penny Dreadful* si ambienta per la maggior parte nella capitale inglese (ricostruita su larga scala a Dublino), con lunghi excursus sul continente 'perduto' (Africa nella memoria) e quello 'trovato' (Nord America). Sono i cacciatori che legano i diversi posti, soprattutto i 'cacciatori bianchi', Sir Malcolm Murray e Ethan Chandler. Sir Malcolm e Chandler stanno dalla parte dei 'buoni' ma nessuno dei due è senza il suo lato 'cattivo' dal quale lotta per non arrendersene. Sir Malcolm non ha (solo) messo in moto (per mezzo della tradizione della moglie) la grande catena di eventi che portano al rapimento della figlia, ma ha anche tradito (e più perfidamente) il figlio, lasciandolo perire durante la spedizione in Africa in cerca della fonte del Fiume Nilo. Il dilemma di Chandler, invece, oltre ad essere un lupo mannaro, e l'incapacità di risolvere dinamiche edipiche per ben due padri: quello biologico (bianco, colono del Sud-ovest degli Stati Uniti) e l'altro spirituale (indigeno, colonializzato, la cui tribù è vittima dell'espansionismo americano ottocentesco).

Il motif del colonialismo pulsa nella serie in modo un po' diastolico: ora sì ora no. L'Africa non si vede, ad esempio, che come vestigio di memoria, fonte di colpa non solo per la morte dell'erede di Sir Malcolm ma per tutte le conseguenze di spedizioni imperialistiche come la sua. Naturalmente la serie tace sulla backstory di Sembeni: il mistero si abbina bene alla traccia di peccato dell'uomo bianco e al sintomo di imperialismo che lui rappresenta. Ma se l'Africa è oscurata, l'impegno della serie con il 'nuovo' continente, invece, rende elementi visivi abbondanti, anche se gli esterni nella terza stagione sono girati

non solo nel Texas ma anche in Andalucìa. Chandler, che aveva cospirato con una tribù di Apache per progettare l'annientamento del padre, ritorna per realizzare finalmente il suo obiettivo letale. Non è che la serie dimostri grandi segni ideologici nel ritrarre il colonialismo. Anzi, è più probabile che la presenza di Sembeni, insieme a quella di Kaetenay, il 'padre Apache' di Ethan, offrano ruoli per attori di colore in un cast che abbaglia con il suo biancore.

Viva la rivoluzione

Prima che sappia che rapporti con Dorian Gray la sovrastimoleranno, lasciandola esposta alle avances del dottor Banning/Dracula/Amun-Ra, Vanessa accetta con piacere l'invito di Dorian Gray a cena. Mentre aspettano le portate nel ristorante elegante (la scenografia della serie non delude mai), Gray elenca i movimenti socio-politici ai quali ha partecipato: il fabianesimo, il taoismo, il vegetarianismo, e il socialismo, tra altri ancora. La lunga lista evidenzia una sottocorrente della serie che colloca il personaggio wildiano, ragionevolmente, nella posizione di testimone longevo. La pentola di rivoluzionarismo bolle anche in *Penny Dreadful* e mentre sembra che stia per arrivare una grande battaglia tra l'equipe e le forze del male, che verranno comandate dall'altro immortale in giro, il vampiro, la serie mette in scena una rivoluzione di un altro tipo. Spesso, il vampiro, puntato così com'è al consumo, allo scambio, e alla re-circolazione, è identificato come metafora per la circolazione di capitale e di conseguenza questioni economiche - che sostengono molti movimenti sociali

ottocenteschi - ma in *Penny Dreadful* non è tanto il vampiro che dichiara la lotta di classe quanto l'altra figura che significa scambio, capitale, e consumo, e cioè, la prostituta. Ad alzare la bandiera della rivoluzione non è allora né Dracula né i suoi servi, ma la prostituta Brona Croft, ma non tanto la fidanzata allegrotta e tubercolotica di Chandler quanto la sdegnosa e aristocratica Lily che il dottor Frankenstein pesca dalla sua tinozza dopo che Brona muore e il dottore cattura il suo cadavere. Successivamente alla sua resurrezione e il suo quasi immediato ripudio della Creatura per cui era messa al mondo, Lily si mette con l'arci-decadente Gray, il quale riesce a tirarne fuori una sete di vendetta che diventa difficile da spegnere. Respingendo altri modelli della liberazione femminile, (ad esempio quello delle suffragette), Lily opta per qualcosa di più militante e armato. Per vendicare la morte della figlia nascitura che doveva lasciare sola per battere la strada (e così campare), vuol far pagare il privilegio

del patriarcato ad ogni maschio che incontra, a cominciare dal dottore, il suo creatore. Ad una ad una, Lily recluta un corpo militare fatto di meretrici, facendo caserma della casa sontuosa di Gray. Ma la rivoluzione non avverrà. Il libertino Gray si annoia troppo e manda via tutte, amante mostruosa e sanguinaria compresa. Sistemazione per uno spin-off con Gray il protagonista? Non si sa.

Viva la poesia

In un'intervista lasciata a *Variety*, Logan e David Nevins, il presidente di Showtime, hanno sottolineato l'importanza alla serie della letteratura in generale e la poesia in specifico. Si sentono forti la presenza e le parole di molti autori inglesi, e non solo dell'età vittoriana. Infatti, notando la relativa brevità delle tre stagioni della serie, Nevins ha detto a Logan che la sua serie "era come un poeta Romantico [in quanto] muore giovane". Si contano Shakespeare e Milton tra gli altri scrittori che più appartengono all'epoca romantica: Wordsworth, Blake, Clare, Shelley, Keats, Wilde, e ovviamente Wollstonecraft e Stoker. Senz'altro la figura che più ricorre alla poesia è la Creatura di Frankenstein, di cui la serie fa un grande crogiolo dell'Ottocento, gettandoci dentro elementi 'pieni di paura' e poesia (sia epica sia lirica) quanto basta.

Abbandonato da Frankenstein dopo l'esperimento che l'ha fatto nascere, la Creatura è lasciata alla propria immaginazione, nutrita da centinaia di libri, il che spiega i toni aulici, il lessico ultra-letterario, e la sua inclinazione verso la poesia. Lasciato orfano, girovaga fino al suo arrivo a Londra e trova un lavoro come tecnico in un teatro che si specializza in spettacoli sensazionali del tipo 'dreadful'. Nella prima stagione della serie la Creatura dà la caccia al dottor Frankenstein in modo feroce fino a che questi non gli promette una compagna come lui. Cambia tono nella seconda stagione quando, la sua solitudine aumenta e il desiderio di un amore ricambiato, lo porta sempre più ad assumere l'atteggiamento dell'eroe romantico. Quando si ripara nell'ospizio sotterraneo dopo aver devastato la famiglia che lo voleva esibire nel museo delle cere che raffigurano delitti trucidi (si nota la tendenza di legare la rappresentazione del 'dreadful' a questo personaggio), incontra Vanessa Ives, un'anima gemella, e si fa chiamare per la prima volta John Clare, omaggio al poeta romantico conosciuto per le sue poesie che esaltano la vita inglese campagnola. Le loro conversazioni sono nobili,

soffermandosi su questioni di metafisica, religione, filosofia, e altri argomenti pertinenti all'età vittoriana. Non hanno ricordo l'uno dell'altro (devono aspettare la terza stagione e il loro flashback memorabile!), ma la loro stima reciproca si manifesta chiaramente. La poesia domina la terza e ultima stagione, che inizia con un episodio intitolato "The Day Tennyson Died", che lo situa storicamente il 6 ottobre 1892 e finisce con un altro funerale, quello di Vanessa, con la Creatura che, semi-nascosta dagli altri partecipanti, declama una delle poesie più note di Wordsworth, *Ode: Intimations on Immortality*, che conclude così:

The innocent brightness of a new-born Day
Is lovely yet;
The clouds that gather round the setting sun
Do take a sober colouring from an eye
That hath kept watch o'er man's mortality;
Another race hath been, and other palms won.

L'innocente luminosità di un nuovo giorno
È ancora amabile;
Le nuvole che si muovono intorno al sole che tramonta
Prendono un colore sobrio da un occhio
Che ha messo lo sguardo sulla mortalità dell'uomo;
Un'altra corsa è stata, e altri palmi hanno vinto. [1]

Note

[1] Per una traduzione della poesia di Worsdworth vedi qui. Ho cambiato però una parola nell'ultimo verso. 'Corsa' mi sembrava più attendibile che 'razza'.

Bibliografia

Kelly Connoly, *Penny Dreadful recap: A Blade of Grass*, EW, 22.05.2016

Ryan Britt, *How Penny Dreadful Adapts Multiple Books at Once*, Electriliterature, 19.05.205

Galloway, *L'ode dell'immortalità*, in *Supereva*

Maureen Ryan, *Creator John Logan and Showtime's David Nevins on the Decision to End 'Penny Dreadful'*, *Variety*, 20.06.2016

Maureen Ryan, *'Penny Dreadful' Recap: 'The Blessed Dark' Is a Very Shocking Season Finale*, Variety, 19.06.2016

Nancy Tartaglione, *Hollywood Pics Pack UK Soundstages As Space Crunch Starts To Squeeze*, *Deadline*, 30.09.2013

Angela Watercutter, *5 Books You Must Read to Truly Get This Season of Penny Dreadful*, *Wired*, 05.02.2016

Capitolo 9

Tofu

di Eleonora Degrassi

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Tofu*

Anno 2015

Stagioni 1 (4 episodi) terminata

Network Channel 4

Creatore Russell T.Davis

Cast principale

Bethany Black è Herself

Freddie Fox è Himself

Andrew Hayden-Smith è Himself

Julie Hesmondhalgh è Herself

Fisayo Akinade è Himself

Trama

Lo youtuber Benjamin Cook esplora il sesso moderno in tutte le sue varianti, intervistando persone comuni, il cast di *Banana* e *Cucumber* e star del porno a tale riguardo (dimensioni, incontri sessuali, quelli più esplosivi e i più deludenti), interrogandoli sulla scoperta della propria identità sessuale (coming out) e sull'astinenza (verginità e allontanamento dal sesso).

Comizi d'amore al Tofu

Tofu è un prodotto seriale che punta ad un lavoro diverso rispetto a *Cucumber* e a *Banana*. Russel T. Davies, già in passato in grado di mostrare l'universo omosessuale con *Queer As Folk*, narra la società mettendola sotto una lente di ingrandimento. Dipinge un affresco sociale, politico, culturale di un'epoca, spesso incapace di capirsi e guardarsi.

In *Tofu* la star di youtube Benjamin Cook esplora il sesso, la serie, composta da 8 episodi con stile documentaristico (12 minuti ciascuno), simili a video di youtube, va in onda sulla piattaforma on demand 4oD.

Lo show senza alcuna morbosità interroga, pungola e sollecita i pensieri degli intervistati, unendo a ciò momenti finzionali che fanno riferimento al tema di

puntata. Davies in “Good Sex, Bad Sex” (1x01) ad esempio orchestra un'ironica fantasmagoria sull'età dell'uomo (giovane, adulto e anziano), come anche in “Sex Talk” (1x02) in cui realizza anche un videoclip in cui un performer, truccato e in autoreggenti, canta una canzone mentre attorno a lui corpi maschili e femminili si toccano, si esplorano, copulano. In “Instasex” (1x07) vengono inserite delle ricostruzioni di ipotetici dialoghi che potrebbero avvenire in app d'incontro - il mondo tecnologico dell'oggi viene remixato col bianco e nero di ieri e tale dicotomia è ciò che genera il comico della sequenza - e infine in “Filthy, Dirty Sex” (1x08) Davies, intervistato, e alcuni fan della serie raccontano il valore sentimentale e culturale che *Queer as Folk* ha avuto.

Hannah Arendt in *The Eggs Speak Up* riflette diffusamente sul proverbio “non si può fare la frittata senza rompere le uova”; le uova sono ormai rotte in *Tofu* e la frittata fatta. Si mostra la fabbrica della sessualità con tutte le sue affascinanti varianti e, citando l'interessante documento di Lorenzo Bernini [1], possiamo paragonare il binarismo sessuale a una fabbrica di zoccoli che ne produce anche di ‘difettosi’. Lo zoccolo, in francese ‘sabot’, ha la stessa radice del verbo saboter, che vuole dire sabotare. Infatti gli zoccoli durante le manifestazioni di protesta venivano utilizzati proprio per bloccare gli ingranaggi delle macchine, fermando così i lavori. *Tofu* punta lo sguardo su questo zoccolo e indaga così, sotto tutti i punti di vista, il mondo queer - concetto con cui si intende sia la sessualità che il genere come spazio con una serie di inclusioni ed esclusioni.

Ci sono punti di contatto tra *Tofu* e *Comizi d'amore* di Pasolini; ma, mentre il regista di Casarsa aveva raccontato un mondo poco narrato da un'Italia arretrata e segnata dai pregiudizi, *Tofu*, comunque, nonostante le chiusure del mondo british, racconta il sesso, e non solo, portando alla luce con forza piccole storie reali. Pasolini nel 1963 aveva indagato il corpo vivo del paese, attraverso incontri e interviste, registrando i tabù sessuali di un'Italietta, incastrata nella morale e nel moralismo, Benjamin Cook per Davies scarnifica le carni per toccare il corpo molle della scientia sexualis per dirla come Michel Foucault. Se il poeta e scrittore aveva messo sotto la lente d'ingrandimento il “regime della tolleranza” - di cui Foucault aveva scritto - coloro che parlano qui non sono spettatori di qualcosa o pensatori ma persone che parlano del loro sentire, di cose che hanno vissuto. Ad un certo punto infatti le etichette, gli schemi fissi cadono e restano solo le idee, poco importa chi incarni il proprio desiderio sessuale, ciò che rimane è proprio il desiderio tout court.

Pasolini è l'entomologo che in maniera asettica chiede, domanda, dimenticandosi di sé e della propria storia, è l'intellettuale che si erge a Vate, mentre in *Tofu* c'è il *divertissement*, cade il “niente sesso siamo inglesi” e emerge il piacere di raccontare ciò che si pensa, ciò che si è provato e ciò che si è. Mentre i *Comizi d'amore* prendono la forma di interviste di strada, *Tofu* è un confessionale, mentre Pasolini sembra tendere all'improvviso il microfono a un passante, nell'opera di Cook e Davies la costruzione è evidente, mentre nel primo i soggetti parlanti sono sulle difensive, nel secondo i corpi sono desideranti. Messi davanti alla telecamera gli intervistati, colti anche nelle espressioni di piacere, con le loro ritrosie e timidezze, vengono presentati per età, nome, occupazione, stile di vita (aiutati nella comprensione anche dall'ambiente e dalla posa da cui molto si può capire); è chiaro però che l'importante non è tanto il singolo intervento quanto la totalità delle opinioni.

Lo youtuber lavora come se stesse facendo uno dei suoi video - richiama in tal modo un certo tipo di ‘pubblico’, il suo -; la sua opera diventa quindi oggetto di deduzioni che portano a una valutazione più generale: da una piccola storia si arriva ad una grande storia.

Nell'opera pasoliniana l'Italia che emerge non è ancora pronta a parlare di sesso, nello show di Davies invece qualcosa è cambiato. Se i protagonisti delle interviste parlano di sesso con relativa tranquillità - a seconda della loro personalità -, la cultura britannica non fa la stessa cosa, infatti nella 1x02 si dice che per la società parlare di tali argomenti può rappresentare ancora un problema, mentre nei soggetti di queste interviste non si scorge la paura di raccontare e raccontarsi.

Quindi se per qualcuno è ancora difficile parlare di tali tematiche sono le zone grigie a uscire e *Tofu* lo fa in maniera più diretta rispetto al passato grazie all'immediatezza dell'intervista. Giovani e meno giovani si mettono di fronte allo specchio e si aprono completamente ed è evidente quanto l'età, l'esperienza e il modo di vivere (sessuale) siano elementi importanti all'interno della narrazione (privata): se i più giovani dimostrano certamente una maggior apertura nel dire, in alcuni casi superficiale però, i più maturi invece una profonda consapevolezza di sé e del proprio corpo. La sessualità non è più dunque rappresentazione né spettacolarizzazione dell'osceno, ma è raffigurazione e configurazione di una nuova economia dei sentimenti che mira alla ricostruzione dell'affettività. Le nuove generazioni sono convinte di essere in grado di scomporre e ricomporre la propria

sessualità, il proprio corpo, facendo emergere dunque una certa conoscenza; il binarismo conoscenza/ignoranza (in molte culture conoscenza, sessualità e trasgressione sono concetti legati) infatti è parte integrante di questo discorso.

Epistemologia del closet e transessualismo

Una delle tematiche principali di *Tofu* è la scoperta di sé e la conoscenza e affermazione della propria identità (sessuale), con particolare interesse al mondo giovanile. La triade eros-gioventù-democrazia si consolida maggiormente grazie alla tecnologia che rende ancor più facile, e in qualche caso doloroso, conoscersi, capirsi comprendendo così che non si è soli, che la propria battaglia è spesso quella di altri. Infatti quando Mark Ludford nell'episodio “Coming Out” (1x04) prepara il set per il video - sequenza meta-cinematografica che rompe ancor di più le barriere - in cui dice al mondo di essere gay appare teso, agitato; la registrazione del video e poi la conseguente uscita su youtube lo mette a nudo.

L'atto acquista un valore sociale molto forte: se è vero che si esiste quando si partecipa al mondo virtuale, si è ulteriormente ciò che si è, quando si dice al mondo “I am gay”, dunque l'atto di Ludford si trasforma in gesto politico. Politica e sessualità infatti sono un binomio inscindibile: Mark (1x04) è un cittadino anche e proprio perché si presenta per quello che è.

È evidente quanto sia diverso fare coming out oggi, periodo in cui le maglie del controllo si sono da un certo punto di vista allentate, in altri sensi strette ancor di più. Premettendo e promettendo

spiragli attraverso cui spesso riesce ad emergere un nuovo immaginario, fatto di desideri e piaceri, l'uomo da una parte viene controllato e sorvegliato dai nuovi mezzi di comunicazione, dall'altra viene aiutato dagli stessi, facendolo sentire parte di qualcosa.

Tornando al coming out esso è un momento importante, unico per l'autodeterminazione di un individuo e ci torna utile per comprendere la portata del momento Eve Kosofsky Sedgwick, una delle voci più autorevoli del pensiero gay e lesbico e tra le fondatrici della teoria queer, che fa una lunga disamina sul coming out, l'uscita dal closet, in *Stanze private - Epistemologia e politica della sessualità*.

È un'immagine felice quella del closet, termine con cui non solo si definisce il nascondiglio, il ripostiglio, rappresentando così l'INTIMO, il PRIVATO, ma anche il grande passo di LIBERTÀ

civile. Con tale espressione si allude ad un movimento che nulla centra con l'uscita dalla caverna platoniana, ma si fa riferimento ad una zona d'ombra insuperabile che continua a riproporsi eternamente sia per chi si “dichiara” sia per chi non lo fa [2]. Uscire dal cono d'ombra, si dice infatti “coming out of the closet”, è passo necessario e sufficiente per essere individuo e quel closet è armadio, stanza in cui è chiuso non solo l'essere umano, ma anche la società che spesso innalza un muro di regole e preconcetti. In *Tofu* tale uscita viene espressa attraverso il racconto dell'intervistato che torna con la memoria al giorno in cui ha aperto la porta.

Ciascuno ricorda (1x04) come ha capito di essere omosessuale e come lo ha raccontato agli altri. In scena c'è il taciuto; emerge il racconto del ‘ripostiglio’, legato alla paura e il closet prende le forme di non-luogo in cui vi è un addensamento di segni e temi. Quel closet è stato per Mark Ludford una scatola, per l'attore che in *Banana* e in *Cucumber* interpreta Dean una bugia, per un altro ciò che lo ha fatto soffrire, per un altro ancora ciò che lo fa sentire inferiore; le parole dell'uno si intersecano con quelle dell'altro, in *Tofu* emerge la Comunità.

Quelle parole, “I am gay”, sono presentazione ma anche peso emarginante; sono importanti, ma in grado anche di schedare e distruggere, dimostrando ulteriormente quanto il linguaggio sia importante anche nella sessualità.

Lo show mette in scena dinamiche, pratiche, rappresentazioni che portano alla luce un affresco della sessualità contemporanea, mercanteggiando con il visibile e l'invisibile, con ciò che viene detto e ciò che viene nascosto; non c'è lotta politica ma certamente si rompono alcuni cliché.

Discorso importante è anche quello riguardo il transgenderismo. Così l'attrice che interpreta Helen in *Banana* e *Cucumber* racconta la sua esperienza del vivere nel corpo sbagliato per

molti anni e la stessa cosa fa un'altra intervistata descrivendo il processo di transizione come la scelta più giusta della sua vita.
Il fascino del trans sta proprio nel corpo che, secondo Teresa de Lauretis nel suo *Soggetti eccentrici* è non “l'origine o la causa dell'appartenenza di genere, ma ne è invece un sintomo. [E poi continua] Tra corpo e genere [...] c'è una rete di passaggi, traduzioni, illazioni e influenze reciproche” [3] che piegano chi ne è assoggettato.

Così la storia personale dell'attrice che interpreta Helen diventa “narrativa autobiografica” [4] in cui anche chi non si è mai trovato nella sua situazione capisce. Simbolo di tutti gli altri transessuali, ha lavorato su di sé e ce lo fa intendere mostrandoci come la sua identità negli anni si sia costruita e ricostruita.
Si percepisce la “parodia” - citazione della nozione cara a de Lauretis - nel continuo cambiamento di ruolo: la si immagina adolescente ribelle, in balia del genere a cui apparteneva obbligandosi a rientrare in determinati codici dominanti, e oggi la vediamo donna. Il suo corpo in passato non era “dato naturale” ma costruzione sociale, culturale e linguistica, come sottolinea Rosi Braidotti nel suo *Dissonanze*. Le donne e la filosofia contemporanea. Nell'iter per vivere il suo orientamento sessuale si susseguono una serie di “parodie” di identità, simulacri di qualcosa che non c'è veramente.

Il racconto del sesso

Oltre a narrare la difficile e complessa autodeterminazione *Tofu* si infila anche sotto le coperte degli inglesi, mettendo in scena fantasie, desideri e erotismo.
Se la sessualità occupa grande parte della vita di un individuo, lo show, per comprendere meglio tale individuo, sviscera con le sue interviste il discorso sul sesso (“Sex Talk” 1x02). Si fanno domande sulle relazioni erotiche dei protagonisti, sulle loro esperienze (“Good Sex, Bad Sex” 1x01), sulle prime volte (“Teenage Lust” 1x05) ma anche sulla scelta dell'astinenza (“Not Having Sex” 1x03). Il sesso diventa o espressione di amore o lusus (un ragazzo sostiene che i migliori rapporti sono quelli a pagamento). Per qualcuno l'atto sessuale è un'ossessione, un vizio, una droga, facendo da contraltare alla società che invece lo considera qualcosa di sporco che va taciuto e di cui è meglio non parlare.
Tofu dunque racconta la libertà di essere, di amare chi si vuole, di fare e non fare ciò che si vuole con se stessi e con il proprio corpo senza alcun pregiudizio né costrizione: se un uomo, una

donna, un trans possono vivere il proprio piacere liberamente, è vero anche il contrario nella pratica della castità.
Lo spettatore come partecipa a 'orgasmi' narrativi in cui gli intervistati svelano esperienze più o meno mirabolanti, così assiste anche al racconto di una castità voluta, cercata e desiderata. Una donna, passata attraverso molti amanti, ora ricerca una solitudine sessuale perché fuori è "so hugly": "I have a vibrator", un chiaro "io mi basto da sola" che si completa con un "I can make myself come". L''eternità' passata dall'"utero è mio e me lo gestisco io" è azzerata e infatti in "Filthy, Dirty Sex" (1x08) si mette in scena una donna che vive il sesso come espressione di piacere e non più come tabù. È una donna detentrice di una nuova forza, partecipe, alla pari, che sa essere dominatrice a volte, una donna in grado di decidere cosa fare, con chi farla, e nel caso in cui l'uomo non sia capace di appagare i suoi desideri è meglio che lo dica subito. Nell'ultimo episodio si rompe quell'obsoleto e falso paradigma secondo il quale le donne non parlano di sesso e non "fanno certe cose" e emerge l'immagine di una figura femminile con una conoscenza profonda di sé e del proprio corpo (biologica e non).
Parlando ancora di donne ci sono poi altre 'testimonianze' che ci aiutano a comprendere maggiormente la sessualità di oggi, come quella di una donna che ricorda con lo stesso piacere di un tempo i suoi amanti di gioventù, asserendo che ormai pratica il sesso con meno assiduità, o quella di una ragazza che spiega le ragioni della sua verginità. Libertà sessuale e purezza cedono il passo l'una all'altra senza alcun tipo di pruderie né giudizio, cosa

che invece si avverte nella società ed è un paradosso che l'altro si arroghi il diritto di giudicare le scelte sessuali sia in un senso che in quello opposto. Nella 1x08 si racconta di come una volta l'educazione sessuale fosse improntata al silenzio e alla paura - i giornali e i libri porno utilizzavano immagini più di stampo medico che erotico, si sottolinea che la donna aveva il viso coperto dai capelli per celarne l'identità. Più ci si avvicina all'oggi più si tende a educarsi e a educare al sesso attraverso il porno (molti intervistati dicono che gli adolescenti non si rendono conto di quanto ci sia di costruito e di iper-reale nel genere, di quanto sia una fantasia) o attraverso internet o grazie ai racconti degli amici.
Anche durante la trattazione delle tematiche più delicate, Cook mette a proprio agio chi parla, costruendo una sottile complicità per cui naturalezza e leggerezza sono parole chiave caratterizzanti lo stile delle interviste, così si discorsivizzano i

primi amori, i sogni proibiti, aprendo metaforicamente le stanze da letto per mostrare i poster appesi al muro (1x05).
Questo episodio, attraverso il particolare punto di vista, quello dell'amore nei confronti di una star, mostra i primi approcci con il sesso, con il desiderio, con la conoscenza del proprio corpo e di quello dell'altro. Il piacere passa attraverso la conoscenza visiva dei muscoli, dei capelli, delle forme del proprio sogno, diventando così educazione sessuale, esplorazione e consapevolezza anche del proprio corpo - molte studiose femministe e molti scritti dei gender studies hanno spesso messo in evidenza come nella masturbazione si possa riscontrare una sorta di omosessualità latente. La star di turno diventa merce da sfruttare fino alla fine, dietro a tale "ossessione" erotica c'è la ricerca del piacere - ad esempio una delle ragazze racconta la passione giovanile per Keira Knightley - e della conoscenza di sé anatomicamente e psicologicamente. Il corpo del divo, termometro del cambiamento del canone di bellezza negli anni, diventa oggetto di sguardo e quindi anche di desiderio, si immagina, si sogna, si desidera ciò che si sogna: una delle intervistate dice che avendo il poster del sogno erotico è come averlo solo per sé.
L'autoerotismo è dunque oggetto del discorso e anche soggetto del breve episodio finzionale in cui in una sorta di "le tre età del godimento" l'uomo racconta come cambia l'onanismo con l'avanzare dell'età. Su uno sfondo bianco, con il rigore geometrico del documentario, ma con l'autoironia del prodotto, si stagliano tre corpi in intimo che rappresentano il passare degli anni: muscoli del giovane stanno ad indicare la vigoria sessuale e la facilità dell'eccitamento e della soddisfazione, chili in più dell'adulto una sessualità meno attiva ed infine carni spietatamente 'invase' dall'età una non accettazione dell'invecchiamento.
La libertà sessuale fa in modo che tutto sia più semplice, anche l'incontro, cade il moralismo e quindi spopolano app come Grindr e Tinder ("Instasex" 1x07) in cui ci si iscrive per avere incontri sessuali. Si citano ironicamente queste app e se estrapolate dal loro "ambiente", dal contesto, le chat diventano quasi divertenti e ironiche. L'episodio è un'analisi della ricerca del piacere pronto per l'uso, si dice ciò che si vuole, come lo si vuole; è una sorta di 'cuori solitari' in chiave erotica, una 'lavanderia a gettoni' in cui non ci sono problemi perché tutto è chiaro. Le foto di aitanti uomini con desideri sessuali ben precisi, iscritti a gruppi di piacere ben precisi, dividono e suddividono la fabbrica della sessualità e rappresentano in versione tecnologicamente più

avanzata quel supermercato che era al centro di *Cucumber*. Ci si autodetermina così nella propria attività sessuale e in ciò che si è sessualmente. Davies e Cook dimostrano ancora una volta che sessualità e moralismo vanno su due binari paralleli, diventando cronistoria di una generazione desiderante che non si pone barriere invalicabili.

“There is nothing so queer as folk”

Se come si è già detto ci sono rimandi all'opera di pasoliniana memoria, molti sono i punti di contatto con *Queer as Folk*, show che sedici anni fa ha aperto la strada agli omosessuali in tv. Sia per *Queer as Folk* come anche per la trilogia *Cucumber*, *Banana*, *Tofu* al centro c'è la sessualità, il sesso in tutte le sue forme - ma è evidente che di strada se ne è fatta dal 1999 a oggi -, ed è un paradosso che proprio in questo pansessualismo e nella sua autenticazione ci sia la quasi negazione di tutte le etichette mostrate. È come se Davies sfidasse le ideologie della sessualità e la sua scrittura si concentra su quello zoccolo che blocca gli ingranaggi di cui si è detto.

Nella trilogia lo sguardo spazia lungo tutte le direttrici, se *Queer as Folk* è stata una serie rivoluzionaria, *Tofu*, come le altre due serie, non è meno interessante, portando con sé sistemi valoriali e simboli. “*Queer as Folk* è stata fatta in un tempo in cui gli attivisti combattevano per ridurre l'età del consenso sessuale tra i gay da 18 a 16 anni, mentre le ultime serie di Davies vanno in onda in un'epoca i cui uomini e donne possono sposarsi legalmente tra di loro” [5], così scrive Lawson sul *The Guardian* per spiegare la differenza sostanziale che separa le opere, ma ancora oggi, nonostante tutto, il closet crea disagi, problemi, violenze. Merz sul Daily Telegraph, scrive che *Cucumber* e *Banana*, e si aggiunga anche *Tofu*, “sembrano meno pericolose, e perciò meno entusiasmanti di *Queer as Folk*” [6], anche questo è riduttivo perché bisogna prendere atto che il primo lavoro ha fatto storia. È innegabile che *Queer as folk* sia una pietra miliare nella serialità omosessuale e lo si comprende ancor meglio in “Queer As F**k”, sesto episodio di *Tofu*. La 1x06 si costruisce su un doppio filone. Da una parte si racconta il sesso in tv (cosa vuol dire scrivere una scena erotica, cosa girarla e infine vederla). Se per chi vede lo show ciò che emerge è l'alto tasso erotico, per Davies ciò che scrive non è sexy (lo è la vita, la realtà), per l'attore che interpreta certe scene, può essere eccitante girarle (perché comunque sono i corpi e le carni a incontrarsi), ma anche imbarazzante considerando le moltissime persone che stanno

intorno agli interpreti e dicono cosa fare e come farlo. È interessante che Davies sottolinei quanto sia importante la storia quando si parla di sesso, o almeno quanto lo sia per lui (si pensi al personaggio di Dean), e con un volo che sembra pindarico lo lega alla morte: negli anni 80-90 sesso gay equivaleva a AIDS e quindi a morte (amore e morte è, lo si sa, legame inscindibile) e per spiegare meglio si citano alcune sequenze di *Queer as Folk* come anche alcune di *Cucumber*.
Dall'altra parte si sviscera la questione *Queer as Folk*: cosa è stato per il pubblico, quale è stata la sua portata. Lo show è stato utile per un'intera generazione, lo si è già detto, ma sentirlo dalle parole di persone che hanno capito di non essere più sole al mondo ha un valore ancor più forte. Simbolo di tutto questo e anche del trait d'union tra le due opere è *The Canal Street*, strada, in cui vi è esagerazione e bellezza, fondamentale in *Queer as Folk*: lì i personaggi hanno camminato, si sono mossi, sono morti, in *Cucumber* torna prepotentemente con il suo sistema di valori e simboli e in *Tofu* è tutto amplificato (vediamo sequenze sia di *Queer as Folk* che di *Cucumber*, ma anche immagini del set).
Tofu oltre ad essere un'analisi sul sesso, una cronistoria su chi siamo, "invocando il riconoscimento della dimensione politica della vita erotica" [7], è anche una storia su Manchester, cosa che hanno in comune le persone al centro della serie, diverse, lontane e vicine, con caratteri, passati e storie differenti.

Note

[1] Lorenzo Bernini, *Maschio e femmina dio li creò!? Il binarismo sessuale visto dai suoi zoccoli* (1), *Nazione Indiana*, 10.09.2008

[2] Cfr. Il mito della caverna di Platone. Se gli uomini usciti dalla caverna (il mito viene raccontato da Platone nel VII libro della *Repubblica*) riescono a guardare per la prima volta la Verità, conoscendo la libertà, è diverso per gli uomini e donne che escono dal closet. Nessuno di loro è veramente libero, non hanno distrutto per sempre quel ripostiglio in cui erano rinchiusi, ogni qual volta un omosessuale incontra qualcuno deve uscire nuovamente dall'armadio. Mentre la caverna si distrugge metaforicamente dopo esserne usciti, il closet si costruisce e si distrugge in continuazione; non si è mai definitivamente liberi da esso.

[3] Teresa de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano, 1999, p.10

[4] Ivi, p.42

[5] Mark Lawson, *Cucumber-Banana-Tofu trilogy - first-look review*, *The Guardian*, 16.01.2015

[6] Theo Merz, *Cucumber and Banana: how gay TV drama came of age*, *Daily Telegraph*, 22 .01.2015

[7] Eve Kosofsky Sedgwick, *Stanze private - Epistemologia e politica della sessualità*, Carocci, Roma, p.15

Bibliografia

Luca Bandirali, Enrico Terrone, *Filosofia delle serie tv dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis, Milano-Udine, 2012

Teresa de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano, 1999; ed or. *Eccentric subjects: feminist theory and historical consciousness*, Feminist Studies, Inc., University of Maryland, 1990

Michel Foucault, *La volontà di sapere - Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano, 2009; *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976

Michel Foucault, *L'uso dei piaceri - Storia della sessualità 2*, Feltrinelli, Milano, 2011; ed. or. *L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984

Michel Foucault, *La cura di sé - Storia della sessualità 3*, Feltrinelli, Milano, 2011; ed. or. *Le souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984

Eve Kosofsky Sedgwick, *Stanze private - Epistemologia e politica della sessualità*, Carocci, Roma, 2011; ed or. *Epistemology of the Closet*, 1990, The Regents of The University of California Press

Sitografia

Lorenzo Bernini, *Maschio e femmina dio li creò!? Il binarismo sessuale visto dai suoi zoccoli* (1), *Nazione Indiana*, 10.09.2008

Lorenzo Bernini, *Maschio e femmina dio li creò!? Il binarismo sessuale visto dai suoi zoccoli* (2), *Nazione Indiana*, 17.09.2008

David Knox, *Queer kaleidoscope to celebrate Mardi Gras on SBS*, *TV Tonight*, 01.03.2015

Mark Lawson, *Cucumber-Banana-Tofu trilogy - first-look review*, *The Guardian*, 16.01.2015

Theo Merz, *Cucumber and Banana: how gay TV drama came of age*, *Daily Telegraph*, 22.01.2015

Laurence Watts, *Interview: Russell T Davies on shelving US projects, his partner's cancer diagnosis and coming home*, *Pink News*, 05.12.2011

Sam Wollaston, *Cucumber, Banana and Tofu review – 'gloriously, triumphantly, explicitly gay and the television event of the week'*, *The Guardian*, 22.01.2015

Capitolo 10

Transparent

di Chiara Checcaglini

transparent

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Transparent*

Anno 2015

Stagioni 2 (20 episodi) confermata

Network Amazon

Creatore Jill Soloway

Cast principale

Jeffrey Tambor è Maura Pfefferman

Gaby Hoffman è Ali Pfefferman

Amy Landecker è Sarah Pfefferman

Jay Duplass è Josh Pfefferman

Judith Light è Shelly Pfefferman

Kathryn Hahn è Raquel Fein

Carrie Brownstein è Syd Feldman

Alexandra Billings è Davina

Trama

La famiglia Pfefferman, genitori divorziati, due figlie e un figlio adulti, si trova a gestire il coming out come persona transgender di Mort (Jeffrey Tambor), il padre sessantottenne, ora autoidentificatosi come Maura. Per i figli, l'evento è più o meno traumatico, ma è anche l'occasione per ripensare le proprie scelte e rivalutare certezze e incertezze, non senza incorrere in nuovi sbagli ed errori. Dopo l'incontro con la ex-fidanzata del college, Sarah (Amy Landecker), la figlia maggiore, decide di liberarsi dal suo matrimonio abitudinario e canonicamente perfetto; Ali (Gaby Hoffman) è una trentenne anticonformista e curiosa che sta ancora cercando di capire cosa fare della sua vita; Josh (Jay Duplass) ha una carriera come produttore discografico, ma è anche totalmente immaturo dal punto di vista sentimentale. Shelly (Judith Light), la mamma, è risposata con Ed, malato di Alzheimer, e rappresenta il legame più forte con le tradizioni ebraiche della famiglia.

Family dramedy

La serie assume fin da subito un respiro corale, seguendo tanto il quadro d'insieme - i confronti, i litigi, i segreti che rimbalzano tra i componenti della famiglia - quanto le singole storyline. Nella prima stagione, un ruolo importante è giocato dalla grande casa di famiglia, che Maura lascia per andare a vivere in un appartamento più modesto nel complesso Shangri-La, un condominio LGBTQ-friendly dove vive anche la sua amica Davina, interpretata dall'attrice transgender Alexandra Billings. La casa simboleggia da un lato le ambiguità familiari: l'infanzia e la crescita per i fratelli, un matrimonio costruito su un amore sincero ma anche segnato dalle bugie, una vita in vesti non sue per Maura; dall'altro l'impossibilità di fermarsi e frenarsi, la necessità di cambiare costantemente di segno alle cose. La casa è al centro di diatribe economiche ed emotive: lo scontro tra Tammy e Josh, il valore monetario e sentimentale dell'immobile e la diversa concezione della preservazione di quel valore (si pensi a Tammy che si disfa dei ricordi dei Pfefferman e rivoluziona letteralmente dalle mura portanti la sala). Mentre Sarah si getta nella creazione di una nuova famiglia con Tammy, Ali esplora la possibilità di diverse preferenze sessuali e approfondisce una concezione non binaria dell'identità di genere.

Le prime puntate della serie si concentrano sulla presentazione dei personaggi, immersi in una comfort zone di benessere e anticonformismo: la dimora di design Buff & Hensman, nel distretto residenziale delle Palisades, il lavoro come discografico di Josh, il non-lavoro di Ali (e dell'amica Syd), la villa di Sarah e Len. La scelta di introdurre contemporaneamente i fratelli Pfefferman, e dare subito indizi sulla loro personalità porta all'inizio a un certo schematismo, che si sfuma negli episodi successivi, quando il coming out paterno viene elaborato sia nell'insieme familiare, sia singolarmente.

È significativo il modo in cui ciascuno dei tre fratelli apprende della transizione del padre. Alla fine del "Pilot", dopo il fallimentare tentativo di fare coming out con i figli, Mort e Sarah si sorprendono a vicenda nel bel mezzo dei propri segreti: Mort rientra a casa in abiti femminili pensando di essere solo, e vi scopre Sarah presa dal ritorno di fiamma con la sua ex-fidanzata

Tammy. All'inizio del secondo episodio, in continuità con la fine del primo, per la prima volta Maura parla di ciò che ha vissuto fin dall'infanzia, dell'impossibilità di esternare la propria parte femminile ("different times, you know") e dell'essere stata costretta a "travestirsi" da uomo per tutta la vita. Maura va avanti e afferma che le persone hanno sempre avuto vite nascoste, in solitudine, senza possibilità di uscire allo scoperto, almeno finché internet non ha cambiato le cose. Questi riferimenti alle convenzioni del passato anticipano quello che sarà un filo rosso costante che si dipanerà meglio nella seconda stagione, ovvero il tentativo di connettere la storia personale dei Pfefferman e storia collettiva della comunità LGBTQ. Ali viene raggiunta dalla telefonata di Mort mentre è sotto l'effetto di droghe (1x3, "Rollin'"), il che la rende particolarmente aperta ed entusiasta nei confronti della rinnovata identità paterna, tanto da coniare il calzante epiteto 'moppa', dall'unione di mom e papa. Come Maura confida a Davina, Josh rappresenta lo scoglio più problematico: due volte non riesce a fare coming out con lui, che alla fine verrà informato da Ali e Sarah. Non sorprendentemente, Josh dimostra di avere bisogno di più tempo per metabolizzare il cambiamento, traumatizzato da quello che percepisce come un crollo della figura paterna; come se non bastasse Josh deve contemporaneamente fare i conti con un episodio controverso della sua adolescenza, i cui strascichi arrivano al presente e si concretizzano, a fine stagione, in un figlio inaspettato.

La gestione narrativa del delicato momento del coming out stabilisce il tono della serie: allo slancio drammatico o comico gli autori preferiranno sempre indugiare sugli imbarazzi, le gaffe, gli errori di valutazione. Sarah risponde con sincera tenerezza al coming out e si attiene alla corretta terminologia, ma ride della reazione molto 'fisica' di Ali causata dall'effetto delle droghe, mentre Ali non nasconde il disagio nei confronti dell'uscita con Maura al centro commerciale - un disagio che comunque somiglia di più a un'insofferenza infantile che a un qualsivoglia senso di vergogna. Anche il doppio atto di violazione di Sarah e Ali, che espongono la transizione di Maura a Josh prima che sia lei a farlo, e di Josh, che lo rivela a casa della madre davanti a tutti, compreso il rabbino, non è percepito come un dramma - nonostante l'indubbia gravità nei confronti di una questione tanto privata - quanto come l'ennesima questione in cui i tre figli hanno messo le loro esigenze e le loro opinioni davanti a quelle di qualcun altro. Nessuno dei Pfefferman, compresa Shelly, è esente da comportamenti egoistici o poco delicati, anzi, la necessità di

fare i conti con l'egocentrismo e la tendenza al controllo di ciascuno è il motore di avvio di molti dei plot delle due stagioni.
La seconda stagione si concentra ancora di più sui singoli percorsi dei componenti della famiglia Pfefferman, sui cambiamenti più o meno radicali che hanno intrapreso. Lo sguardo si fa ancora più esplorativo, concettuale e intimo insieme: il punto di vista più aperto al nascosto, al misterioso e all'irreale, che contraddistingueva alcuni frammenti dedicati ad Ali nella prima stagione, viene incanalato nella seconda nel plot parallelo di tante Gittel, la sorella transgender di Rose, madre di Maura. Le sequenze ambientate a Berlino nel 1933 corrono lungo gli episodi, in connessione immaginifica con il presente e con il percorso di Ali in particolare, come è anticipato dalla presenza fantasmatica di Gittel sul balcone dell'hotel nell'ultima scena dell'episodio 2x1, "Kina Hora".
Sarah fa appena in tempo a fuggire da un'altra relazione in cui si sente intrappolata: per gran parte della stagione cerca di trovare una dimensione che la appaghi, muovendo da un rimpianto a un senso di colpa alla necessità di perdere per un po' il controllo. Josh al contrario si adegua alle novità della famiglia cercando di impegnarsi con Raquel, il rabbino (interpretata da Kathryn Hahn) con cui inizia una storia alla fine della prima stagione. Maura acquisisce confidenza con la sua identità e inizia a farsi domande pragmatiche su come riequilibrare il proprio corpo, il proprio fisico alla propria idea di sé e ai propri desideri.

Jill Soloway e la produzione di Transparent

È difficile separare *Transparent* dal vissuto della sua ideatrice, Jill Soloway, sia per quanto riguarda la matrice autobiografica della serie, sia per l'approccio al lavoro di produzione, influenzato dalle sue convinzioni e dall'intenzione di creare un ambiente di lavoro in contrasto con lo standard hollywoodiano dominato dagli uomini in posizioni decisionali.
Jill Soloway ha iniziato la carriera di sceneggiatrice lavorando ad alcune sit-com per poi approdare a *Six Feet Under* (2001-2005, HBO) di Alan Ball, serie capitale all'interno del nuovo corso della serialità americana degli anni Duemila e palestra essenziale per la sua carriera. Soloway produce poi *United States of Tara* (2009-2011, Showtime) e *How to Make it in America* (2010-2011, HBO), prima di creare *Transparent*, il progetto che definisce "the show I have been waiting my whole life" [1]. Per *Transparent* Soloway sceglie di assumere come produttori e consulenti la coppia di artisti transgender Zackary Drucker and Rhys Ernst, e per comporre la crew favorisce candidati transgender e

sceneggiatori con poca esperienza [2], come precisa strategia in opposizione alla predominanza di ambienti di lavoro condizionati da maschi bianchi.

Nel 2011 il padre di Soloway, psichiatra in pensione, la chiama per dirle che è transgender [3]: questo momento influenza il lavoro successivo dell'autrice e suscita la convinzione che la sensibilità di genere e l'insofferenza per i ruoli maschile e femminile tradizionalmente intesi siano parte integrante del proprio patrimonio genetico. Questa idea è trasferita in *Transparent*, sottesa a tutto l'intreccio familiare dei Pfefferman, ognuno dei quali sembra naturalmente trascinato in direzione della fluidità delle preferenze sessuali e della messa in discussione dei ruoli legati alla propria identità di genere. È poi in particolare incarnata dal personaggio di Ali, la più aperta a

conoscere e a sperimentare, che a un certo punto della serie farà convergere il suo stesso coming out come persona queer e l'interesse per i gender studies.

Per la writers' room di *Transparent* la serie è un "trauma-dy" [4], dove il venire allo scoperto dei segreti di famiglia è accolto, problematizzato e usato come opportunità di reinvenzione o ripensamento delle proprie esistenze insoddisfacenti. L'approccio di Soloway e del team di autori emerge nel modo di rappresentare i ruoli e gli affetti tra i personaggi, senza delimitazioni rigide, lasciando ampio respiro alla ricerca costante, nella sfacciata convinzione che non si debba mai rinunciare a cercare altrove quando non si è soddisfatti della propria vita o di se stessi.

Essendo prodotta da Amazon, *Transparent* è tecnicamente una webserie, andata in onda per la prima volta sulla piattaforma del sito di e-commerce, anche se per risorse e nomi coinvolti è indistinguibile da una serie televisiva ordinaria. Come altre prima di lei, la lunghezza di trenta minuti fa sì che venga inserita nelle categorie comedy, nonostante sia senza dubbio poco comica.

Transparent fa parte del secondo gruppo di serie che Amazon Studios ha sviluppato in base alle preferenze dei propri utenti. Dopo essere entrata nel mercato dello streaming on demand già nel 2006 [5], dopo qualche anno Amazon decide di puntare, al pari di Netflix, suo diretto competitor, su contenuti originali, sfruttando il coinvolgimento degli utenti nel tentativo di fidelizzarli e spingerli a utilizzare il servizio di streaming. Nel 2010 apre allora la divisione Amazon Studios, finalizzata allo sviluppo di prodotti audiovisivi: il processo di produzione avviene sulla base della

presentazione di soggetti online, che vengono poi letti e valutati sia dagli utenti che dallo staff Amazon. Per quanto riguarda le serie, degli script che passano la selezione vengono poi girati i pilot, successivamente valutati e votati dagli utenti. Quelli con i punteggi più alti vengono poi trasformati in full seasons. Tuttavia il leak di un'immagine dei risultati a votazioni quasi concluse dimostra che *Transparent* non sarebbe dovuta essere prodotta stando ai soli voti degli utenti, poiché dei cinque pilot del 2014 il suo era quello con il punteggio più basso [6]. Il passaggio a full season di una serie che non è risultata la preferita tra gli utenti, ma che si contraddistingue per alcuni nomi di richiamo (Jeffrey Tambor), i temi controversi, l'estetica *arty*, suggerisce che si tratti di una precisa scelta aziendale in direzione dello sviluppo di prodotti con caratteristiche di prestigio; anche le altre due serie che hanno avuto la luce verde nello stesso ciclo condividono queste peculiarità. Scrive Paola Brembilla:

le tre serie del secondo ciclo fanno leva su caratteristiche formali e contenutistiche tipiche della televisione di qualità, come impegno sociale e temi scottanti (Transparent), trasgressione ed eccesso (Mozart in the Jungle), narrazione slow-burn e personaggi psicologicamente disturbati (Bosch), tutti elementi che hanno portato all'acclamazione di pubblico e critica […] Per questi motivi è possibile ipotizzare che Amazon aggiusti le sue scelte in funzione della costruzione di un'offerta originale di qualità, nonostante l'iniziale tentativo di engagement degli utenti attraverso il processo di votazione. [7]

Le caratteristiche con cui si presenta *Transparent* rimandano a un prodotto dalla forte estetica indie, esibito nell'assetto formale basato su recitazione naturale, linguaggio diretto e senza filtri, mobilità della macchina da presa, varietà di soluzioni registiche. Il legame con la scena indie è rimarcato dalla presenza di Jay Duplass, regista, sceneggiatore e attore specializzato nel sottogenere mumblecore assieme al fratello Mark. L'identità queer è rivendicata dalla serie fin dai titoli di testa, costituiti da un montaggio di scene di film e video di famiglia, che rimandano immediatamente alla dimensione familiare cruciale nella serie, intervallate da frammenti estratti da un documentario semisconosciuto del 1968, *The Queen* di Frank Simon. *The Queen* si incentra su una drag queen di nome Sabrina, e sul concorso per drag queen da lei presentato a New York. Come racconta su *Slate* Stephen Vider, "the film is one of the earliest screen portrayals of the lives of "female impersonators" - some identifying as gay men, some beginning to identify as trans women". [8]

Le immagini dei titoli di testa dialogano con il racconto mettendo in campo i temi strutturali della serie, ma anche indicandone uno dei criteri di interpretazione scelti dagli autori, ovvero il legame con la memoria e con il passato. Ambiziosamente, la serie cerca di connettere la vicenda di Maura con la storia di emarginazione e persecuzione delle persone transgender - e delle persone queer - che va a intrecciarsi, nel caso della famiglia Pfefferman, con la persecuzione ebraica. La serie riesce però a non cadere nell'eccesso di sovrainterpretazione attraverso l'intermediazione,

indiretta ma inequivocabile, di Ali, che tramite i suoi interessi, i suoi studi, le sue riflessioni quotidiane giunge alla decisione di indagare il passato misterioso della propria famiglia. Come abbiamo già accennato, questa dimensione del passato è rappresentata in modo poco realistico, quasi a suggerire un'ambiguità tra il reale svolgimento degli eventi e la rielaborazione della memoria passata di mano in mano fino ad assumere uno status leggendario.

Kina Hora [9]. La "leggenda di tante Gittel"

Possiamo sintetizzare osservando che il legame con il passato opera su due livelli: la storia personale di Mort e la storia della famiglia Pfefferman, che si intreccia a sua volta con la più vasta Storia collettiva (la contemporaneità col Nazismo) e con l'ebraismo, elementi che convergono nella vicenda della deportazione e della probabile morte della zia di Maura, Gittel.

Il primo livello si dispiega convenzionalmente in flashback disseminati nella prima stagione: la serie sceglie di non tornare troppo indietro nel passato di Mort, bensì di soffermarsi su alcuni momenti significativi che hanno portato al suo coming out. Nel secondo episodio, "The Letting Go", è il 1989 e Mort può rimirare un foulard di seta solo nel segreto del suo ufficio, sussultando ad ogni rumore esterno per paura di essere scoperto. Nel 1992, ci informa il flashback di 2x3, "Rollin'", avviene l'incontro determinante con Mark, interpretato da Bradley Whitford, anche lui padre di famiglia segretamente più a suo agio in abiti femminili. La condivisione del segreto, e l'occasionale fuga altrove, in uno

spazio protetto in cui poter essere Maura e Marcy, è per Mort un passaggio fondamentale verso il riallineamento con la propria identità di genere. Ciò si verifica nell'episodio 2x8, "Best New Girl", quando Mort e Mark mentono alle proprie famiglie per partecipare a un week-end per cross-dresser. In *Transparent* nessun cambio di prospettiva, passaggio o oltrepassamento di soglia è lineare, diretto e definitivo: nella narrazione del passato di Mort, quello che idealmente è il momento di maggiore liberazione, ovvero il weekend al campo Camellia, è anche la presa di coscienza di quante barriere persistono, sorrette da convenzioni sociali difficilissime da smontare, e puntellate da insidiose manifestazioni di ignoranza e discriminazione anche tra i più insospettabili. Il compiacimento collettivo nel raccontare di una persona transgender cacciata dal campo perché "si iniettava ormoni" evidenzia la presenza di delimitazioni, di "linee che non si possono superare" anche in quello che apparentemente sembrava un safe space: la straniante convivenza di travestitismo

e machismo nel personaggio di Mark/Marcy, e il conseguente disprezzo nei confronti della possibilità di non identificarsi con il proprio genere biologico, è un modo per problematizzare ulteriormente il percorso di Maura. Al campo Maura conosce anche Connie (interpretata dall'attrice comica Michaela Watkins), una donna che ha accettato il travestitismo del marito e da cui Maura rimane particolarmente affascinata: gli episodi successivi suggeriscono che sia l'incontro con l'esuberante Connie a ispirare il coming out di Mort con Shelly, che porterà al divorzio.

L'episodio del campo Camellia, "Best New Girl", è interamente ambientato nel 1994, e si distingue dagli altri per coesione interna, oltre che per l'assenza di connessione con il presente. L'episodio è incentrato sull'esplorazione di se stessi e sul cambiamento personale, e mette in parallelo l'esperienza di Mort/Maura con quella di Ali, a partire dalla premessa: Mort ha la possibilità di assentarsi solo perché Ali, in un impeto di laica ribellione, decide di annullare il suo bat mitzvah.

Il rifiuto del rito di passaggio canonico della tradizione ebraica innesca ironicamente un episodio sulla transizione più complesso di quanto sembri superficialmente. Ogni avvenimento, ogni svolta, ogni elemento narrativo sono tesi all'apertura verso il nuovo, verso la presa di coscienza della moltitudine di confini da oltrepassare, di muri da abbattere, di possibilità da percorrere. Così il percorso di Mort non può prescindere dalla percezione del pregiudizio e delle chiusure, sia quelle vissute sulla propria pelle, sia quelle perpetrate, ora da emendare.

La cronaca del weekend di Mort è intervallato dalle giornate di Ali, rimasta sola a casa per una serie di coincidenze e sotterfugi (Josh in fuga d'amore, Sarah in fuga politica). Come Ali adulta, Ali tredicenne è solitaria, incosciente e incline a socializzare con gli sconosciuti: incontra la prima persona queer della sua vita, esce di casa, va a bighellonare in riva al mare, incontra un mezzo vagabondo più grande di lei e gli si affida ciecamente. Il legame tra la formazione di Ali e quella di Maura riecheggia nel finale di stagione, 1x10, "Why Do We Cover the Mirrors?", nelle reciproche accuse di egoismo e incapacità di relazionarsi l'un l'altra, tra padre e figlia, tra moppa e

figlia; lo scoppio d'ira di Ali riguardo al mancato bat mitzvah è fuori luogo, oltre che fuori tempo massimo, dettato dalla conversazione del momento con il rabbino Raquel, reazione impulsiva ed escapista rispetto a uno stato di dispersione; allo stesso modo, è fuori luogo che Maura monopolizzi l'attenzione sulle sue difficoltà al funerale di una persona di famiglia. Anche questo dramma, però, è rapidamente sopravanzato dagli eventi e dall'umoralità di casa Pfefferman, ma in Ali si è ormai radicata l'idea di un nesso tra fede, eredità biologica e tradizioni da scovare indagando a fondo le radici della propria famiglia.

Nella seconda stagione, il pretesto della stesura di un saggio per essere ammessa al programma di studi della professoressa femminista Leslie Mackinaw è dunque occasione per Ali di esplorare la storia segreta di famiglia della prozia Gittel, "l'abisso gigante di qualche tipo di dolore" (2x6, "Bulnerable") di cui mai nessuno parla in famiglia. La storia prende letteralmente vita in flashback irreali, che hanno la sostanza di sogni o re-immaginazioni. A rafforzare questa impressione l'interpretazione di attori già visti nella serie nei panni di altri personaggi: la giovanissima Rose è interpretata, non casualmente, da Emily Robinson, che era la giovane Ali in "Best New Girl"; la madre di Rose e Gittel, Yetta, è ancora Michaela Watkins; Bradley Whitford, già Mark/Marcy, dotato di trucco e parrucco piuttosto caricaturale, è il mentore Magnus.

Magnus Hirschfeld e l'Institut für Sexualwissenschaft

Magnus Hirschfeld era un sessuologo ebreo, considerato uno dei primi attivisti per i diritti degli omosessuali e delle persone transgender. Il suo operato tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta si concentrò sullo studio dei diversi orientamenti sessuali, con particolare attenzione alle minoranze e proponendo un approccio opposto a quello discriminatorio. Nel 1910 conia il concetto (e il termine) di "travestitismo" [10]. Nella serie la cronaca della vita dell'Istituto si mescola con la finzione, di cui sono protagonisti gli avi dei Pfefferman. Negli anni libertari della Repubblica di Weimar, Hirschfeld apre il suo Institut für Sexualwissenschaft (Istituto per la Sessuologia): come vediamo rappresentato nella serie, il suo istituto non era solo un centro di studi ma anche un luogo di aggregazione sicuro. Nel presente della serie Rose è l'anziana madre che Mort non va più a visitare da anni; nel passato, la giovane Rose ritrova il fratello con una nuova identità femminile, e si fa coinvolgere dall'ambiente libero e stimolante dell'Istituto. Nel 1933 alcuni membri della gioventù hitleriana fanno irruzione nell'Istituto e danno alle fiamme i volumi della biblioteca. Il fatto è rievocato nell'episodio 2x9, "Man on the Land", e conduce all'arresto e alla deportazione di Gittel. Yetta e Rose riusciranno invece a emigrare negli Stati Uniti conservando alcuni gioielli tra cui l'anello, che torna regolarmente nel corso della serie, in genere come segno premonitore di conflitti e separazioni (Josh lo offre a Kaya, che lo rifiuta, poi a Raquel, ma solo come messa in scena; infine sarà naturalmente Ali a farlo suo).

Le scene dell'irruzione all'Istituto e del rogo di libri arrivano al termine di un episodio incentrato sulla partecipazione di Ali, Sarah e Maura all'Idyllwild Wimmin's Music Festival, un festival musicale femminista ricalcato sul Michigan Womyn's Music Festival. L'episodio chiama in causa le critiche mosse al festival reale per la sua politica di esclusione delle persone transgender [11]. Nella serie Maura esperisce direttamente questo rifiuto, e si confronta con le compagne di Leslie, che rivendicano la scelta rimandando all'origine storica e politica del festival, nato come luogo di rivendicazione femminista e safe space per "donne nate donne". La drammaticità dell'episodio, l'alternanza, persino troppo spinta, con le scene del blitz nazista, il finale con l'allontanamento volontario di Maura visibilmente scossa (mentre le figlie hanno trovato entrambe qualcosa per loro) rendono esplicita la posizione della serie riguardo alla contraddizione di in un radicalismo che esclude le minoranze anziché includere. Rimane il fatto che *Transparent* sceglie di rappresentare un'unica dimensione del movimento femminista, quella più vicina al femminismo storico che, per motivi anagrafici e sociali, è il background di Leslie, mentre è meno comprensibile che Ali si inserisca automaticamente nello stesso solco senza esplorare più a fondo altre istanze. O forse anche questo fa parte della caratterizzazione di Ali, incline a farsi prima trascinare da entusiasmi estemporanei, e solo dopo a fermarsi a capire la profondità e la complessità delle questioni in gioco.

"We don't all have your money"

Transparent affronta il tema della fluidità di genere in un senso piuttosto ampio per essere una serie commerciale, tuttavia deve necessariamente fare i conti con alcuni limiti. Per esigenze drammaturgiche e biografiche dell'ideatrice, l'ambientazione socio-culturale in cui si muovono i personaggi è piuttosto circoscritta. Non si può non notare infatti che la serie si concentra

sui - certamente rilevanti - risvolti psicologici della transizione verso la propria identità di genere e soprattutto su come ciò ricada sui propri cari; ma rimane, soprattutto nella prima stagione, al di fuori delle problematiche pratiche legate al percorso di riassegnazione di genere, e non sembra esibire sufficientemente la consapevolezza di non potersi ergere fino in fondo a manifesto della comunità transgender. Non può farlo innanzitutto perché, come è stato fatto notare su più testate di matrice femminista e vicine alle istanze del movimento LGBTQ, Soloway è pur sempre una persona cisgender che ha inevitabilmente impostato la serie a partire dal suo sguardo di persona cisgender, esterna alla comunità transgender di cui ha comunque deciso di portare avanti la causa [12]. Oltretutto la serie si concentra sulla transizione di una persona benestante, bianca e appartenente a un contesto relativamente aperto e liberal, dunque molto élitario e poco rappresentativo. Non vi è naturalmente traccia delle difficoltà economiche, pratiche e psicologiche che la maggior parte delle persone transgender si trova ad affrontare. La questione del privilegio è parzialmente affrontata nella seconda stagione attraverso i ripensamenti di Maura sul proprio passato anti-femminista, e nelle puntate che la vedono ospite a casa di Davina nei giorni in cui il suo fidanzato torna a casa dopo un periodo in prigione. L'incapacità di Maura di esimersi dal giudicare Sal, ma anche il malcelato fastidio nei confronti del modesto spazio abitativo che le è concesso, la portano alla rottura con Davina, a cui vengono affidate le parole che suonano come una parziale ammissione di colpa da parte di Soloway e gli altri autori: "we don't all have your family, we don't all have your money. I'm a fifty-three-year-old ex-prostitute HIV-positive woman with a dick. I know what I want and I know what I need". Un'altra polemica sulla serie ha riguardato l'ingaggio di un attore cisgender, Jeffrey Tambor, per interpretare Maura, scelta però più giustificata dal punto di partenza della serie, il coming out in tarda età di un uomo pubblicamente ritenuto cisgender.

Assieme a prodotti come *Orange is the New Black* (2013- , Netflix), con la star transgender Laverne Cox, e *Sense8* (2015- , Netflix), con l'attrice e modella Jamie Clayton, *Transparent* costituisce un passaggio importante verso una rappresentazione più adeguata dei personaggi transgender nella fiction, ma non certo un punto d'arrivo. Di fronte a prodotti di questo tipo, in cui le intenzioni sociali e politiche si muovono a fianco di quelle artistiche, è legittimo aspettarsi sempre più cura nell'esibizione del proprio engagement.

Note

[1] Liz Shannon Miller, Ben Travers, *'Transparent' Creator Jill Soloway on How Her Life Lead to Jeffrey Tambor in a Dress*, *Indiewire*, settembre 2014, che esaudisce il desiderio di essere showrunner di una serie scritta da lei stessa.

[2] "Soloway wanted to create a set on which inclusivity was more than a buzzword, a place where no one should ever feel that they are part of a majority", Taffy Brodesser-Akner, *Can Jill Soloway Do Justice to the Trans Movement?*, *New York Times*, 29.08.2014

[3] Ariel Levy, *Dolls and Feelings*, *The New Yorker*, 14.12.2005

[4] Ibidem

[5] L'accesso alla piattaforma di streaming è previsto fin dal lancio di Amazon Prime per gli utenti iscritti al servizio; dopo varie ribrandizzazioni nel corso degli anni diventa Amazon Instant Video nel 2011.

[6] Paola Brembilla, *It's All Connected. Strategie competitive ed evoluzioni formali nelle serie TV statunitensi*, tesi dottorale, Università degli Studi di Bologna, 2016, p.112-113

[7] Ivi, p. 114-115

[8] Stephen Vider, *Why Is an Obscure 1968 Documentary in the Opening Credits of Transparent?*, *Slate*, 23.10.2014

[9] L'espressione Kina Hora, che dà il titolo alla puntata 02x1, significa letteralmente "senza il malocchio" e avrebbe dunque il potere di tenere lontano l'"evil eye" che incombe sul mondo. Nell'episodio 2x7 Shelly crede di aver attirato il malocchio su Josh e Raquel avendo parlato prematuramente del figlio in arrivo, poi mai nato.

[10] Lisa Liebman, *Transparent's 1930s Berlin Flashbacks*, Explained, *Vulture*, 16.12.2015

[11] Trudy Ring, *This Year's Michigan Womyn's Music Festival Will Be the Last*, *The Advocate*, 21.04.2015

[12] Cfr. Marcy Cook, *Why Transparent Has Lost the Trust of the Trans Community*, *The Mary Sue*, 04.02.2015; Jos Truit, *On Jill Soloway, Caitlyn Jenner and the Trans Representation the Media Want*, *Feministing*, 21.12.2015